دراسة الأدب العربي

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب

جامعة عين شمس



الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر

القاهرة

دراسة الأدب العربي

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب
جامعة عين شمس

الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر

القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

عنيت فى بحوث أخرى بقضية المعنى . وهى تسلم ـ كما ترى ـ إلى قضية التفسير . وفى هذا الكتاب حاولت أن أعرض اتجاهات أساسية فى فهم الأدب العربى . وأعتقد أن من الضرورى أن نشحذ الشعور بالحاجة إلى مراجعة أساليب فهمنا المتداولة . وكثيراً ما خيل إلى أن هذه المهمة الشاقة ينبغى أن تكون موضوع نقاش مستمر: إن أمامنا تراثاً كبيراً من الأدب القديم والحديث ، ونحن نقبل عليه كل يوم فى صبر ورغبة مخلصة فى الفهم . ولكن الرغبات المخلصة تحتاج إلى ما يدعمها . لست أريد أن أتخذ موقف المتشائم ، ولكنى حريص على أن أسجل إحساسى بوعورة الطريق الذى يحاول المخلصون تمهيده . لاشىء أولى بالاهتمام ـ فى نظرى ـ من أن يقف الباحث بين وقت وآخر من أجل أن يراجع

أسلوب فهمه وتناوله . لقد حاولت فى هذه الصحف أن أصور دوافع القلق الذى يساور غير قليل من الدارسين . وآمل أن يجد هذا القلق المثمر الخصب صدى فى نفسك ؛ فملامح كثيرة من لغة النقد المتداولة أليفة مقبولة لكثرة تداولها . ولكنها عند النظر تنطوى على خواء أو خدعة أو فرار أو مشاعر خاصة . لقد استطاع الفلاسفة أن يحدثوا ثورة فى الفكر بعد أن أخذوا على عاتقهم كشف معنى العبارات المستعملة لديهم . وحاول بعض النقاد أن يراجعوا معنى العبارات الكثيرة التداول فاتضح لديهم صعوبة تحليل العمل الأدبى ومواجهته . ولا أشك فى أن من المفيد أن تقرأ لغة النقد الأدبى فى بيئاتنا قراءة فاحصة .

ولدينا الآن عناية جمة وإحساس مشرف بأهمية التراث الذى ننتمى إليه . ومثل هذا الإحساس ينبغى أن يغذوه تطلع مستمر إلى فهم أعمق . إليك — إذن — هذه الصحف . وقد تجد فيها عوجاً أو نقصاً . ولكنى آمل أن تشغلك القضية الأساسية التى حاولت النهوض بها ، قضية البحث عن أدوات أكثر نضجاً للفهم .

الفصل الأوّل

« الانطباعات والعجز عن مواجهة النص »

يحدثنا الدارسون أن بيئات مختلفة اشتركت فى تناول النصوص الأدبية ، من بينها :

١ - بيئة المتكلمين الذين يدرسون فلسفة الدين الإسلامى ، وينظرون إلى القرآن الكريم نظرة غير مقصورة على مسائل التأثير القريب فى عامة الناس . أراد المتكلمون أن تقف النصوص الدينية على قدميها فى مواجهة الخاصة من المثقفين فى علوم الأوائل ، بحثوا فى إعجاز القرآن ، وعقائده ، وشاركوا فى وضع أسس دراسة الأدب ، ذلك أن الإعجاز ذو وجوه متعددة منها وجه أدبى .

٢ - وإلى جانب المتكلمين علماء الأصول الذين يبحثون فى التشريع الإسلامى وأصول استنباطه ، ويشتغلون بمبدأ استخراج الأحكام وكيفيته ، وهذا يحوجهم إلى التعرض لطبيعة النص . فالنص مجاز أو غير مجاز ، خاص أو عام ، مطلق أو مقيد . وكيفية استنباط الحكم تحتاج إلى بحث لغوى واسع . وهكذا نجد مباحث

فى مدلول الكلمات المعرفة والمنكرة ، ومدلول القصر أو الحصر من أجل تحديد المعنى المراد . كذلك بحثوا فى استغراق المفرد ، واستغراق الجمع ، والترادف لمعرفة مدى تشابه الكلمات فى معانيها .

يستند استنباط الحكم إذن إلى معرفة لغوية . وقد فهم علماء الأصول اللغة بطريقة عقلية منطقية ، وتأثروا بالمنطق فى نواح كثيرة ، لأن المنطق ووسائله الخاصة بالقسمة والتعريف تلائم الجانب العملى الذى يقصدون إليه واستخراج أحكام محددة مضبوطة .

وهناك أيضاً طائفة الأدباء التى تعتمد على ما جمع من التراث الأدبى شعراً ونثراً . وهناك نص هام فى فى الإشارة إلى هذه البيئة وتمييزها عن غيرها من البيئات . قال الجاحظ فى كتابه البيان والتبيين : طلبت علم الشعر عندالأصمعى ، فرأيته لا يحسن إلا غريبه ، ورجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسن إلا إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة ، فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار ، وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ،

ومحمد بن عبد الملك الزيات . هؤلاء الأدباء يمارسون صناعة الأدب ، وينشئون النص ، وقد تميزوا عن علماء الأخبار والأنساب والرواة واللغويين . وهم — فيما يحدثنا الجاحظ — أصحاب القدرة على التعريف بأمر الشعر وتفهم لغته .

هؤلاء لا يشتغلون بتشريع أو استنباط ، ولا يهمهم جانب فلسفى لاهوتى وقد يتزودون بهذه الثقافات ، كما يتزودون بثقافة اللغة العربية وما يتصل بها من الأنساب والأخبار والغريب . لكن هذه الأدوات كلها لا تكفى كفاية تامة لتفهم النص الأدبى ، ففهم النص الأدبى أو علم الشعر الحق ينفرد بنفسه ، وهو أقرب منالا عند الكتاب . الكتاب الذين لا يفلسفون النص ، ولا يستنبطون الحكم الشرعى ، ويشعرون بحاجتهم إلى أدوات أخرى . وهكذا وجدنا عند الكتاب والأدباء الحديث عما يؤثر فى النفس على حين وجدنا عند غيرهم من علماء الكلام والأصول الاهتمام بجانب التوضيح المقنع . ووجدنا عند هؤلاء الكتاب أيضاً الحرص على المعجم اللغوى الوسط ،

والثناء على ما يسمونه السهولة التى يمتنع على الرجل العادى تقليدها ، والإعراض عن الغريب الذى لا يصور القدرة الأدبية الحقيقية .

تلك هى البيئات العامة التى ألقت النظر على النص الأدبى . وقد نتج عن اختلافها اختلاف فى الاتجاه ونوع الدراسة ، فالمدرسة المؤلفة من الأصوليين ، والمناطقة ، وعلماء الكلام تفترق عن المدرسة السالفة المؤلفة من صناع الأدب ، كتاباً وشعراء ، والمشغوفين بالتذوق فى ذاته بغض النظر عن كل عناية أخرى خارجية ، وطريقة هؤلاء غير طريقة أولئك . قال أبو هلال العسكرى فى مقدمة كتابه الصناعتين ليس الغرض من هذا الكتاب سلوك مذهب المتكلمين ، وإنما سلكت مسلك الشعراء والكتاب . وقال السيوطى فى كتاب « حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة » رزقت التبحر فى سبعة علوم هى التفسير والحديث والفقه والنحو والمعانى والبيان والبديع : وذلك على طريقة العرب والبلغاء ، لا على طريقة العجم وأهل الفلسفة . فأبو هلال يسلك فى الدراسة مسلكاً يعزوه إلى الشعراء

والكتاب ، والسيوطى يقول إنه درس البلاغة على نفس هذه الطريقة .

والآن يعنينا أن نسأل ما خصائص كل من الطريقتين . وقد أفاض أستاذنا أمين الخولى فى شرح هذا الموضوع ، قال تميزت الطريقة الكلامية بأشياء منها الاحتفال بالقواعد والأساليب المحددة ، ولم تكن تكثر من الشواهد الأدبية ، وكانت تحكم فى الأدب بمقياس عقلى بحت ، أو كان أصحابها ينظرون إلى التعبير الأدبى نظرتهم إلى التعبير المنطقى . ولم يكن هذا غريباً ، فأن كتابى أرسطو فى الشعر والخطابة اعتبرا من بين كتبه فى المنطق . ولم يبحث أرسطو أمور الشعر من وجهة نظر المنطق ، وإنما بحث فى فلسفة الشعر الجمالية . وبعبارة أخرى كان أرسطو يتمتع بلقب المعلم الأول فى كل شىء . فإذا استقر فى الذهن هذه الفكرة الخاطئة عن كتابى الشعر والخطابة كان لابد أن يكون لها تأثيرها بحيث يؤخذ النص الأدبى مأخذاً يليق بمن صناعته المنطق .

سمعنا فى حديث الجاحظ السابق أن المعرفة الفنية

طراز خاص ، ولكن تصبح هذه المعرفة ـ على أيدى أبناء المدرسة الكلامية ـ لوناً من العلم بالقضايا المخيلة فى المنطق . أعنى القضايا التى توهم السامع أنها صادقة ، وأصبح العلم بالشعر يدخل فى عداد العلم بالمقدمات المشهورة والمظنونة فى مقابل المقدمات اليقينية . واقترب الشعر من القضايا الجدلية . ونظر إليه نظرة لا تخلو من تحقير ، لأنه يقوم على البرهان الخطابى الذى لم يتوفر له قوة البرهان الحقيقى . وأصبح كثير من الدارسين يرون أن ما يرضى عقلية منطقية خليق بأن يرضى ـ بطريقة ما ـ حاسة الأديب . من ذلك قولهم ـ مثلا ـ إن المجاز يشبه البينة أو الحجة . فإذا وصفت كريماً بأنه كثير الرماد كنت ـ بذلك ـ تستدل على الكرم استدلالا لا مثيل له فى التعبير المجرد . وإذا جعلت إنساناً آخر أسداً كنت تؤيد صفة الشجاعة تأييداً لا يتوفر فى قولنا هو شجاع . فالسرور بالمجاز من قبل السرور بالدليل أو الإثبات المدعوم بالحجة ؛ ولكن التفكير الشعرى عند هذه المدرسة لا يبلغ مبلغ الدليل المنطقى لأنه ـ فى الحقيقة ـ

يستعين بأدلة وهمية ! وأصبح مفهوم المعنى هو المفهوم المنطقى . فالصفات الداخلة فى مفهوم الإنسان – من الناحية الأدبية – هى الحيوانية والنطق كما قال أرسطو.

وكأن المعنى – فى الأدب – يلتبس أحياناً بفكرة الحدود . وكأن معانى الكلمات فى الشعر هى معانيها عند المنطقى . وحين نقرأ التحليلات المتأخرة لنصوص الأدب يخيل إلينا أن الباحثين يحبون المعنى المحدد الذى يذكر بالتعبير ذى الأسوار الذى نقرأ عنه فى كتب المنطق . ومن هنا كان لمعنى التوضيح أهمية كبيرة . واحتفل كثير من المتقدمين – كما نعلم بإنكار المخاطب للمعنى ، وتسليمه ، وتردده ، وقبوله .

فإذا سألنا وما خصائص المدرسة المقابلة كان الجواب أن «أهم هذه الخصائص مجافاة الأحكام النظرية . فالأدباء يحذرون العمل العقلى وعدوانه على الفن ، ويحتكمون إلى الوجدان والحس ، ويلفتون القارىء أو السامع إلى ما يجد من نفسه ، وما يحس فى ذاته إذا ما خالجته الخاطرة ، وكيف يحس أن هذا (الشعر) هو ما أحب أن يقول ، وهو ما ترجم

مشاعره ، ويرجع في الحكم إلى استفسار روحه أو تكشف باطنه : فحيثما أصاب ما تمنى أن يظفر به ، ولو قال لكان هذا ما يرضيه ، فتلك ــ إذن حجة الإجادة » .

ومن أمثلة هذا الاتجاه ، فيما يحدثنا الدارسون ــ ما تقدم في قول الباحثين الأوائل من لمحات عن تأثير النص الأدبي في مستمعه ، كحديثهم عن التشويق ، وطلب الإصغاء ، وحديثهم عن السرور بخلف الظن وما إلى ذلك(١) . فالاحتفال بالأثر العاطفي للنص الأدبي إذن هو ما يسمى الدراسة الأدبية . لنأخذ مثلا على ذلك أسلوباً يسمى في البيان العربي باسم « توكيد المدح بما يشبه الذم » هذا الأسلوب يرجع إلى معنى المباغتة التي تكسبه طرافة ، وتثير حوله تنبهاً (٢) . والاهتمام بالانفعال النفساني الذي يجده السامع هو مدار الفرق كله بين دراسة وأخرى وفقاً لهذا التقسيم السابق . ذلك أن وظيفة الفن في حياة الناس ــ كما يقولون ــ هي اكتساب المشاعر الدقيقة .

ولو مضينا نتعقب هذا التقسيم لكان من الخير أن

نلفت إلى بعض ما أغرم به الباحثون حين نظروا فى
التراث القديم . لقد استوقفونا عند قول عبد القاهر
فى دلائل الإعجاز إن المعول فى فهم النص على
الذوق والإحساس الروحانى ، وما يعرض فى نفس
السامع من الأريحية ، فإن لم يجدها فليس القول
أو الشرح بمغن عنك . وأعجبوا كذلك بقول السكاكى
إن هذا الإعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه .
شأنه فى ذلك كشأن الملاحة . ثم أشادوا بابن سلام
حين لاحظ أن الناقد يعرف الجيد ويميزه وإن كان
لا يستطيع ان يوفيه حقه من الوصف . ألا ترى
أبا هلال العسكرى يقول إن الكلام قد يكون مستقيم
الألفاظ صحيح المعانى ولا يكون له رونق ولا رواء.
فهو يميز الردىء والجيد ولكنه لايستطيع أن يقول
لنا عن هذا الرونق ما هو . كل هذه الأمثلة تجتمع حول
معنى واحد هو العناية بمشاعر المخاطبين فضلا
على ما فيها من اعتراف ضمنى أو صريح بالعجز
الضرورى حينما يواجه الناقد النص الأدبى . وهذا
العجز إنما يأتى من محاولة الحديث المباشر عن —

الأحاسيس دون أن تترجم إلى ملاحظات عقلية .
والمهم لدينا الآن أن نقول إن كثيراً من الرواد في العصر الحديث أهمهم في دراسة الأدب كشف مايجده السامع أو القارئ . فالمتلقي – بزعمهم – يجد في نفسه ما وجده الأديب ، وهذا الوجدان الذى يلحون عليه يعد مصدر الحكم على الأدب بالجودة !
وبعبارة أخرى سوى الدارسون بين جودة النص الأدبي والرضا العاطفي . والرضا العاطفي – كما تعلم – كثيراً ما تتحكم فيه اعتبارات أجنبية . ولكنه كان وما يزال أكبر شيء يؤبه به . وعلى هذا لا تستطيع أن تقول إن قصيدة ما جيدة وإن كنت لم تنعطف نحوها انعطافاً ملحوظاً . وتقدير مالا نحب يعتبر إذن وفقاً لكل هذه المقدمات أمراً مستبعداً أو ضرباً من ضروب الرياء والمجاملة .

ومهما يكن فالسمة الأولى لما يسمى دراسة أدبية هي تلك العناية بالعواطف والمشاعر . ولكن هناك سمات اخرى . لنسلم بأن المتقدمين لم يكونوا يميزون

تمييزاً دقيقاً بين أنواع الأحكام والفروق بين الحكم العقلي والخلقي والفني ، بين الحكم بالصواب والحكم بالخير والحكم بالجمال(٣) فما يزال هناك شيء آخر هو أن الدارسين المتقدمين جميعاً كانوا يخلطون – فيما يظهر – بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة . والذى يتأمل فى المعانى التى يهتمون بها ، ويستخرجونها من النصوص يدرك هذا الحكم ؛ فتشويق السامعين ، وطلب الإصغاء ، واللعب بالعواطف ، وتوكيد المعنى – كل أولئك وما إليه ينبيء عن الاهتمام الشديد بالمخاطب على نحو ما يهتم الخطباء . وهناك نصوص كثيرة يفهم منها أن الشاعر يرتب معانيه كما يرتبها الخطيب : يستهل قصيدته استهلالا بارعاً ، ويعبد طريق المعنى بطريقة الأقيسة التى أولع بها الخطباء . فالدراسة الأدبية أو المسماة بهذا الاسم ، بغض النظر عن قصورها فى ناحية الأفصاح عن العواطف والمشاعر تخلط – كما قلنا – بين القصيدة من الشعر وخطبة تلقى إلى جماعة من الناس من أجل إقناعهم واستمالتهم .

ونحن نجد هذين المعنيين : « الإقناع والاستمالة »

(٢ و ٣) دراسة الأدب العربى ١٧

مدار حديث النقاد على اختلاف اتجاهاتهم ، ولم يكن مفهوم الدليل ، ودعوى الشيء ببينة وكل ما يتصل بالتوضيح وبيان الأشياء ومقدارها ، والتعليل - لإمكان وجودها مجرد توغل منطقى ، فإن مفهوم الشعر عند الجميع - تقريباً - يرحب بجانب الاقناع فى جملته وتفصيلاته . إن ما نسميه أحياناً تناولا منطقياً لا يعدو أن يكون تفصيلا لما تتطلبه الخطابة . ولم يكن الإقناع أو الإثبات مجرد هوى أصاب المتكلمين والمشغوفين بالمنطق بل صدر - أيضاً - عن مفهوم الشعر وصلته كما قلنا بمعنى الخطابة .

ومعنى ذلك بعبارة أوضح أن من نسميهم دارسين أدباء لم يكونوا يتحدثون عن مستوى من الشعر أو منهج من التفكير يختلف عن نظيره عند المهتمين بالدراسة المنطقية أو البلاغية فى اصطلاح بعض المحدثين . كان هؤلاء الدارسون قد توسعوا فى أصول أجملها زملاؤهم ، ولم يكونوا - بأية حال - ثائرين على مفهوم خاص للشعر . لم يكن الفرق بين طرائق الدارسين ينبع من فرق واضح فى تصورجوهر الشعر .

والواقع أن « الأدباء » من الدارسين المتقدمين طائفة من الناس لم يتح لهم التعمق الكافى . فالقارىء يقرأ لهم وقد يعجب بهم ، ولكنه لايستطيع فى كثير من الأحيان أن يدعى أنه وجد ملاحظات واضحة شديدة التحدد والتميز : وسبب ذلك واضح ، فهم يحكمون مشاعرهم . وهنا مسألة غاية فى الدقة والأهمية هى البحث عن المقابل الحقيقى لوجهة النظر المنطقية . أصحيح أن المقابل للجانب المنطقى ، إن كان هذا تام الوضوح ، هو مجرد العناية بالعواطف ، وتمييز الحكم الوجدانى ، والاحتفال به . أليس فى هذا القول إجحاف بمعنى النص الأدبى لا يقل عن إجحاف المعنيين بالوضوح والمنطق الصورى وتثبيت المعنى وحصره فى دائرة معلومة ؟ .

إن المفهومات التى تعتمد على الإحساس المباشر مفهومات غامضة . ونحن ننكر هذا الغموض . لكن الرواد عدوا التأبى على التعليل والتحديد من ملامح الإدراك الصحيح للنص الأدبى . والذى يتأبى على التحديد هو – كما قلنا – التعبير المباشر عن

الإحساس . وإذا أصررنا على أن نستخرج إحساساتنا المباشرة فلن ننتهى إلى شىء واضح . ومن الغريب أن بعض الرواد أدرك الحاجة إلى الدراسة النفسية واستبق - فى الوقت نفسه - هذه « الانطباعات » . وبعبارة أخرى إن العلم إنما يخدم تعقل النص . يعنى أن الاستبطان الشخصى تقلم أظافره أو يهذب ولا يطلق له الحبل . فأطلاق الحبل لإحساس القارىء أو استبطانه مسألة فيها نظر .

ولكن بعض الرواد - على الأقل - لم يفرق بين النص الأدبى وموقعه على النفس . ولم نلاحظ أنهما شيئان لا شىء واحد . وهذا الموقع فى عبارات الباحثين ذو طابع وجدانى . ومن ثم كرهوا الأبحاث الفلسفية النظرية كراهة لا تخلو من إسراف ، وشغفوا بالتأثرات والوجدان ، وقدروا دراسات تخلو من الصلابة والكثافة المرجوة ، ومزقوا اختلاط القيم ، وانتهوا إلى جفوة مصطنعة بين جوانب النفس الإنسانية ، ولم يلقوا كلمة عطف واحدة إلى هؤلاء المتقدمين الذين لاحظوا ما فى كلام الأدباء أو النقاد

من ميوعة وغموض، وأرادوا أن يهذبوا إحساساتهم فلا تفيض ولا تجور . لقد أرادوا أن ينقلوا النص الأدبى من الضباب والغيوم النابعة من الأحاسيس إلى الضوء المنبعث عن سيطرة الحكم وقوة التفكير . دع عنك الآن أخطاءهم ، فأننا لانحابيهم ولا نغض النظر عما انتهوا إليه . وإنما يعنينا ونحن نراجع قضايا الرواد أن نتذكر ثقافة هؤلاء (المناطقة) أو البلغاء أو ماشئت فسمهم . لقد رأوا أن الثقافة والفلسفة أساس لابد منه لمواجهة النص على عكس كثيرين ممن اعتبروا أدباء أو نقاداً فقد اكتفوا باللغة والأخبار والرواية واصطلاحات الكتاب ومألوفهم فى التعبير وما إلى ذلك .

الحق أن مفهوم العمل الأدبى يختلط فى أذهان كثير من المتقدمين والمحدثين بأشياء ينبغى أن نقف عندها فى صبر . ولى أمل فى أن يشارك القارىء فى هذا الصبر دون أن يستثيره الخلاف إلى العناد . ومن أوضح الاعتقادات وأكثرها شيوعاً ما يمكن أن ندرجه فى قالب معروف باسم النزعات العاطفية

والتأثرية . ولا شيء أدعى إلى السلام من كثرة الشواهد والتعليق عليها . لقد نظر المحدثون برضا وإكبار إلى كتابات الآمدى والجرجانى واعتبرا علمى النقد الأدبى فى اللغة العربية ، واعتبر القرن الرابع الذى شهد كتابيهما العصر الذهبى لدراسة النصوص الأدبية . ومن أجل ذلك أخذ المفكرون المحدثون يسوقون كثيراً من براعات هذين الناقدين . وليس هنا محل المناقشة التفصيلية لقضايا كثيرة يأخذ بعضها برقاب بعض . ولا داعى ــ طبعاً ــ لأن يظن أن مفهوم العمل الأدبى قد استقر تماماً ولم يعد محتاجاً إلى مزيد من المراجعة .

تقدم القاضى الجرجانى إلى قصيدة البحترى التى مطلعها :

ألام على هــواك وليس عــدلا ،
إذا أحببت مثلك ، أن ألاما .

حتى إذا انتهى من إيرادها قال وتفقد ما يداخلك من الارتياح ، وما يستخفك من الطرب إذا سمعته (يعنى البحترى أو شعره) ، وتذكر صبوة ، إن

كانت لك ، نراها ممثلة لضميرك ، ومصورة تلقاء ناظرك ...

وبعبارة اخرى إن الشاعر يعبر عما وجدنا نحن من قبل ، وكأننا جميعاً أدباء « بالقوة » كما يقال فى لغة الفلسفة . ومزية الشاعر وفقاً لهذا التفكير هى أنه يجد العبارة التى أعوزتنا . ولكن جماعة التأثريين، فى كل مكان تقريباً ، يرون هذا الرأى أو مايشبهه . وإذا قوى إحساس المرء بعمل أو قصيدة خيل إليه أنه عانى ما يشبهه من قبل . ولكن المهم هو أن الجرجانى يشير إلى الصبوة والارتياح والطرب . وكل أولئك ارتباطات لا علاقة لها واضحة بالمعنى الأدبى . ولكن الناقد الحديث يقرأ الجرجانى ثم يقول لنا إن الجرجانى ناقد إنسانى يريد أن يؤثر فى نفس السامع ويهزها . وفى وسعنا أن نسأل أيكون تذكر الصبوة جزءاً من قيمة القصيدة ومضمونها الحقيقى ؟ . هل استطاع الجرجانى أن يوضح شيئاً فى النص أم اكتفى بترديد موقع القصيدة من نفسه . ألا يصح أن يعتبر هذا الموقف أشبه بالهرب الممتع من النص ، وينبغى

ألا نشجع عليه بمثل هذه العبارات . كل مااتضح أمامنا من قراءة الجرجانى هو الربط الشخصى بين القصيدة وسامعها . ومن الممكن أن نستمتع بالقصيدة دون أن يستخفنا الطرب الذى تحدث عنه الجرجانى ، ودون أن نتذكر شيئاً من الحوادث الشخصية . بل إن عزل القصيدة عن الحوادث الشخصية وهذا الطرب المزعوم ربما كان أجدى على تناولها . ألا ترى أنه يمكننا من أن نبعد عن النص بعداً معقولا ، وأن قدراً من البعد يمكن الناقد من أن يرى النص فى وضوح أتم .

دخلت التأثرات الوجدانية فى النقد الأدبى القديم وبخاصة فى مجال عنون له بعض الدارسين باسم الدراسة الأدبية دلالة على تكريمه وصحته . دخلت التأثرات من أجل أن تحدد ، عبثاً ، أمور الشعر الصعبة . إليك ما قيل مثلا فى وصف لغة الشعر. يقول القاضى الجرجانى : بل ترتب كلامك ، وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرف فى المديح تصرفاً موافقاً ، فالمدح بالشجاعة والبأس يتميز من المدح باللباقة والظرف . لغة الشعر ـ إذن ـ

ينبغى أن تكون رقيقة أو لطيفة أو فخمة أو قوية .
وقد شاعت أشباه هذه الكلمات فى النقد العربى ،
وفتح الباب على مصراعيه الجاحظ الأديب فى كتبه
وبخاصة كتابه المعروف باسم البيان والتبيين . قال
فإذا كان المعنى شريفاً ، واللفظ بليغاً ، وكان
صحيح المعنى أو صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه
صنع فى القلب صنع الغيث فى التربة الكريمة(٤) . وأغلب
الظن أن الجاحظ لم يكن يتصور فى مثل هذه الكلمات
المبهمة أنه يراجع إحساسه دون أن يصف - على وجه
الدقة - لغة الشعر ذاتها ، ولكن الحديث عن لغة
الشعر ظل يجرى فى التراث العربى على اصطلاح
الطريقة التأثرية . فأبو هلال العسكرى يصف لغة
الشعر - مقتدياً بالجاحظ - ويستعمل ألفاظ العذوبة ،
والجزالة ، والرصانة ، والنصاعة ، والرونق ،
والطلاوة . وصاحب المثل السائر يقتدى بأبى هلال
فى ذلك ، ويكشف لنا عن طبيعة هذه التأثرات حين
يقول إن الألفاظ تجرى من السمع ومن العين مجرى
الأشخاص . وعلى هذا كانت الألفاظ الجزلة كالرجل

الجزل المتين ، وهكذا نجد أصداء متشابهة قديمة العهد ترجع إلى الجاحظ ، بل يشارك فيها اللغويون الذين انتقدهم الجاحظ ، فأبو عمرو بن العلاء يصف شعر ذى الرمة فيقول إنه كأبعار الظباء . كل هؤلاء يحكون تأثراتهم ، « ويشخصون » النص الأدبى ، أو يجعلونه إنساناً ويسبغون عليه من صفاته . يعاملون النص معاملة شخص ، ويتخيلون فيه صفات لو وجدت فى الإنسان لسميت طبعاً أو مزاجاً . كانت الألفاظ تسمى أحياناً سمحة كريمة . أى أننا نعامل اللغة معاملة الكرماء ذوى السماحة ، واقترنت اللغة وسماحة الرجل الكريم فى رباط واحد . وهذا شائع كثير فى وصف الشعر وسائر الفنون .

تقوم التأثرية على « الربط » ، فاذا عرضت قصيدة انتقل متلقيها — كما ترى — إلى أشياء ترتبط بها . ومن هذا الوادى كلام القاضى الجرجانى عند قصيدة البحترى . وقد يأخذ الربط شكلا خاصاً نسميه التشخيص ، ويحكى المتلقى فى وصف العمل الفنى مؤثرات نفسية وبيولوجية ، ويخضع المتلقى

لسلطان الذاكرة وأحكام التداعى . والحقيقة أن ناقدا كبيرا ، مثل القاضى الجرجانى ، يدلنا على الاتجاه التأثرى بوضوح حين يقول : ودعنى من قولك هل زاد على كذا ، وهل قال إلا ما قاله فلان ، فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم . أليس معنى هذا أنه يريد أن يطلق الحبل كله للانطباعات الشخصية ، وأنه لا يثق فيما قد يسمى تناولا موضوعياً ؟ . الحقيقة أن التأثرية اكتسحت – على الخصوص – ميدان النقد الأدبى فى القرن الرابع . وقد وصف الدكتور مندور عمل الآمدى ، منافس الجرجانى فى الشهرة ، وصفاً لفت نظرى حين قال « الآمدى أديب عنيف الذوق حار النفس سريع الانفعال ، يتعصب لما يراه جميلا ، ويثور على مايبدو له قبيحا » . كما لاحظ أن الجرجانى شديد الرغبة فى أن يشرك السامع إحساساته الإنسانية التى وجدها .

والواقع أن هذه التأثرية تبدو مفهومة فى ظل نظرية الشعر التى ألمعت إليها . أعنى الخلط بين الشعر والبلاغة . وكلمة بلاغة تبين القصور الأساسى فى دراسة النص الأدبى ، كما تبين إسراف المعجبين

بالنقد التأثرى . البلاغة تعنى أن لدينا معنى يراد إبلاغه أو أداؤه أو نقله من المتكلم إلى السامع . فالمسألة الأدبية إذن تختصر اختصاراً شديداً فى هذا الإبلاغ أو أداء شيء وجد من قبل . وينحصر اهتمام الأديب إذن فى ملاحظة التطابق المرجو بين هذا المعنى وحاجات السامعين من حيث ذكاؤهم أو نشاطهم أو استعدادهم للسرور وما إلى ذلك . ونحن لذلك نرتبط بالسامعين أكثر من ارتباطنا بالكلام نفسه، نحن نعترف فى نظرية « الشعر بلاغة » أن لدينا ما نقول ، وأنه مجهز ولو فى مرحلة إعدادية غير ناضجة ، فعلاقة الشاعر بقصيدته كعلاقة الكاتب برسالة يكتبها . والذين يستمعون أكثر أهمية من الذين فكروا وخلقوا واستبصروا . لم يكن لمعنى الخلق اللغوى وجود واضح فى النقد العربى . وعلاقة الأديب بأدبه علاقة بسيطة . أليست الرسالة ذات معنى إجمالى محدد بطريقة ما قبل أن تكتب وتؤدى إلى السامعين . كل قيمة الأدب إذن فى اعتباره إبلاغا موفقا لشيء كان عند قائله قبل أن يخلقه . وهكذا تنحصر مشكلات نظرية الشعر فى

عملية النقل هذه . فى هذه المنطقة تتجلى عيوب التفكير الموضوعى والانطباعات الوجدانية معا . يتجلى مثلا المبالغة فى تقدير الوضوح ، وإذا لم تكن الرسالة واضحة فقد عجزت عن أداء غرضها . وهذا الوضوح – كما أشرنا – هو الذى نما على أيدى الموضوعيين أو العقليين أو البلغاء .

وفى مثل هذا الجو يخيل إلينا أن الاسترواح الذوقى ، وإطلاق العنان لتأثراتنا شىء يحد من غلبة هذا الجانب (الدخيل) أو يجعله مشروعاً . فالشاعر بليغ بهذا المعنى السابق . ولكن كلمة بلاغة تتضمن عنصرا آخر كما تعلم هو التأثير . والشعر العالى عندهم هو مالا يحجبه عن القلب شىء . فهذه هى الطريقة الشفافة القوية فى أداء معنى الرسالة.

يجب إذن فى هذه النظرية أن تمتص عواطف السامع معنى الكلام بكل قوة . وهذه هى العناية بالتأثير العاطفى الشديد ، وقد انعكست – كما تعلم – على إنكار كثير من النماذج الرفيعة التى لايحتاج متلقيها إلى إحساس قوى على نحو ما يتطلب هؤلاء

الباحثون . ودخل كل خبر صيغ صياغة جذابة في مجال الفن ، وكل قول لا يحجبه عن القلب شيء فهو شعر ، وكل إبلاغ تم وضوحه وإقناعه يدخل في الأدب بلا استئذان . وفي هذا الجو يكون من السائغ أن نعرف وقع النص على المستمعين ، وتضمر فكرة المقاييس – إلى حد ما – ويكتفي أصحاب التأثرات – على الخصوص – بعبارات موجزة قصيرة تذكرنا بالشعر نفسه ، حين يؤثر الشعراء منذ البداية الإيجاز واللمحات الخاطفة . وقد أدى هذا الإيجاز إلى مفهومات متضاربة ، واستطاع المحدثون أن يجذبوا العبارات إليهم ، وبدا أثر هذا واضحا ، فما تعتبره أنت ضربا من التفكير الاستاطيقي المنظم قد يعتبره باحث آخر ضرباً من التعبير الانطباعي غير المشروع .

قصة الموقف التأثري قصة متشعبة تتضح في إكبار نماذج معينة من النقد القديم وتتضح كذلك في بحث الشعر العربي . ولن نلجأ هنا إلى تعميم الأحكام ؛ فالتعميم مطية الزلل ، وقد يوحي إلى

القارىء عكس ما نعتقده . ولنقصد إلى بعض الأمثلة مرة أخرى . ولنأخذ موقف الباحثين من شاعر معروف هو ابن المعتز . ولا يعنينا فى هذا المقام إلا أن نخلص إلى النتائج التى تستقيم مع خطة هذا الفصل . استوقفنا الرواد عند شعر كثير اعتبروه خالياً من المواقع الوجدانية الحية . ومن هؤلاء أو على رأسهم ابن المعتز . قال الأستاذ العقاد فى كتابه القيم شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى عندما عرض لهذا الشاعر – قال إن عمله عمل شكلى . انظر إلى قوله فى الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة ∴ قد أثقلته حمولة من عنبر. ابن المعتز لا يعبر عن موقع الهلال وما يثيره فى النفس . فالهلال لا يبعث فى خواطرنا صورة الزورق المصنوع من الفضة وقد ملىء بالعنبر . وتسرب هذا الحكم إلى الأجيال التالية . وظللنا نصف الشعر الذى لا يعجبنا قائلين إنه خال من التأثرات الوجدانية . وظلت التأثرات الشخصية تفرض قوة كبيرة على الشعر ، بحيث ننكر على الشاعر الوجدان والشعور

لسبب بسيط هو أننا لا نستطيع بانطباعاتنا نحن أن نجد فيه شيئا من ذلك . وهكذا ضاع التحليل الموضوعى للشعر الذى ظفر بالتقدير ، والشعر الذى لم يظفر بالتقدير على الخصوص . وليتنا نلتفت ونصرح بأننا نتأمل موقع الشعر من عواطفنا ، ووجداننا ، أو ليتنا نعى تماما الموقف الذى نتخذه . ولكن الذى يحدث غالباً أننا نجعل انطباعاتنا حكما على مافى الشعر نفسه ـ فهذا الشعر الذى نتصور ـ بطريقة ما ـ أنه خال من الشعور والتكيف الوجدانى نقول فيه ـ أحيانا ـ إنه عرض لا جوهر له . وهذه هى ألفاظ الأستاذ العقاد فى غير موضع من كتاباته . وهكذا تصبح كلمتان خطيرتان ، هما الجوهر والعرض ، ذلولين مطيعتين تطلقان، بسهولة ، على مايرضينا ومالا يرضينا.

أمن الصحيح أن شعر ابن المعتز ـ مثلا ـ نتيجة عمليات عقلية خالية من الشعور ؟ هل من الصحيح أن ابن المعتز ، فيما لا يرضينا من شعره لا يتأثر بالأشياء تأثرا وجدانيا ؟ وهل هناك عمليات عقلية خالصة ؟ .

لكننا لا نتصور ، فى يسر ، أن نفورنا من الشعر ليس مصدره هو العجز عن فهم طبيعة الشعر ، والعمليات النفسية الكامنة فيه إجمالا ، بل نتصور أننا نفرنا لأن الشعر نفسه خلا من الشعور ، وهكذا تجرى أمامنا أحكام كثيرة ليست فى حقيقة أمرها ، إذا محصت تمحيصا دقيقا ، إلا انعكاسا مباشراً أو غير مباشر لأهوائنا . وهذا ما قلنا عنه من قبل إننا لانرى الأشياء بقدر مانرى أنفسنا . وهذه أكبر آفة تواجه دراسة الشعر العربى حتى الآن .

من الواضح أن التأثرات تختلف من فرد إلى فرد ، ومن عصر إلى عصر ، وما قد يتفق على الإعجاب به كثيرون فى عصور مختلفة ربما يفسر عندهم تفسيرات مختلفة ، وبعبارة أوضح إن اتفاق الناس فى أزمان مختلفة على استحسان شىء مالايعنى أنهم يتأثرون به تأثراً واحداً ، وينظرون إليه نظرة متفقة واحدة .

وفى الشعر العربى نماذج كثيرة أرضت معاصريها وما تزال ترضينا . ولكن ذلك لايعنى أننا جميعا ،

فى القديم والحديث ، نفهمها فهماً واحداً . وهنالك أيضا نماذج أخرى أرضت أذواقا كثيرة فى عصور سابقة ، ولكنها لم تستطع أن تجد فى نفوسنا نحن قبولا . ومن هذه النماذج التى لم تعد تترك فى نفوسنا أثرا بيت ابن المعتز السابق الذكر ، وشواهد أخرى كثيرة منها قول الشاعر :

فأمطرت لؤلؤا من نرجس ، وسقت

وردا ، وعضت على العناب بالبرد .

وقد استحسن قوم كثيرون فى عصور مختلفة هذه الصور المجتمعة فى بيت مفرد ، كذلك أعجبوا بقول الشاعر :

كأن فى غدرانها حواجبا ظلت تمط

وقول ابن المعتز :

وكأن البرق مصحف قارئ فانطباقا ، مرة ، وانفتاحا .

ثم أعجب كثيرون أيضا بقول الشاعر فى صفة المصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع الى توديع مرتحل ،
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل .

كل هذه الشواهد لم تعد ترضى كثيرين منا على أقل تقدير ، على أن رضاءنا عنها أو نفورنا منها ليس شيئا يؤبه به . وإنما الذى يؤبه به تفسيرها ، واتخاذ موقف دقيق التميز من الرضا والنفور ، وبخاصة إذا كنا بصدد دراسة تاريخ الأدب العربى . فالدراسة لاتحتاج منا إلى هذه التعبيرات غير المباشرة عن النفور والرضا . بل تحتاج إلى أن نتبين بعض الخصائص التى تتضح فى النماذج . يعنينا أن نعرف كيف فكر الشعراء وتصوروا الأشياء وألا نستعمل الألفاظ التى تدل ، فى ظاهرها ، على أننا نتجاوز النفور الشخصى .

وهذه الألفاظ كثيرة يشيع منها لفظان اثنان خطيران ، فنحن نقول فى كثير مما لا يرضينا من الشعر العربى هذا شعر حسى ، وآنا نقول هذا شعر شكلى . ولو أنصفنا لقلنا إننا نواجه شعرا لانستطيع فهمه فهماً كاملا ، ولم نحط بالأدوات الكافية لتحصيل هذا الفهم . وربما كنا لانبحث فى دأب وصبر عن مظان هذه الأدوات .

إننا إذا نظرنا بطريقة الانطباعات فى الشواهد السابقة عجبنا ـ مثلا ـ كيف يشبه المصلوب بالعاشق، والعاشق إنسان حي ملىء حبا وحماسة ، ونعجب كيف يشبه المصلوب بالرجل الذى قام من النعاس وبدأت فيه الحياة والحركة والنشاط ، ثم نعجب كيف تكون دوائر الماء مثل الحواجب التى تمتد. وحواجب الإنسان تمتد فى أحوال الدهشة والاستغراب ، ونمضى على هذه الطريقة فنقول إن الدمع لا يشبه اللؤلؤ ، والعيون لا تشبه النرجس ، فاللؤلؤ يبعث منظره السرور ، ودمع الحزينة الجميلة يبعث فى نفوسنا ألما وأسى .

ونحاول أن نعطى لكلامنا شيئا من القوة فنقول إن الصور لابد أن تعبر عن إحساس الناس بالأشياء ، وما دامت أحاسيسنا بالصور المقترنة غير متكافئة أو متناسبة فهذه صور جمالية رديئة . فنحن لا نستجيب للمصلوب الذى علق فى الهواء استجابتنا للعاشق الذى يمد صفحة وجهه مقبلا . وهكذا يخيل إلينا أن هذه الوقفات وما يشبهها كافية لبيان طبيعة هذه النماذج .

وهى تكفى فحسب للإبانة عن أهوائنا ونفورنا ، وإن لم يتضح ذلك من النظرة الأولى . ليس لموقف واحد استجابة واحدة ، فالناس يرون المصلوب رؤية متباينة . والناس ينظرون إلى ماء الغدير المتحرك المستدير نظرات متباينة . ومن الخير أن نحترز فلا نظن أن غيرنا لم يتأثر بالأشياء ، وأنه لم يجد لها صدى فى قلبه . ثم من الخير أن نتأمل فى طبيعة النظرة التى تسيطر على النماذج التى لاترضينا خاصة . إن مهمتنا فى الأدب ليست هى التعليل لاستحساننا ، ولكن مهمتنا فى الأدب ، كمهمتنا فى أى بحث آخر ، أن نعرف طبائع الأشياء مستقلة ما أمكن ذلك . ولن يستقيم تصورنا للشعر ما دامت هذه الانطباعات تسيطر على عقولنا سيطرة غريبة جاثمة .

هذه الانطباعية نجدها فى وصف الشعر باستعمال كلمتى الطبع والصنعة فنحن نقول مثلا إن الشواهد السابقة ليست مطبوعة ، بل هى مصنوعة متكلفة . وإذا كنا بصدد تأريخ الشعر قلنا إن الشعر انتقل من دور السليقة والطبع إلى دور التصنع والتكلف .

وهكذا تتسع دائرة التذوق الشخصى فى الوقت الذى يخيل إلينا أن دائرة المعرفة الموضوعية هى التى تتسع .

النماذج السابقة إذن لا يمكن أن تتضح بطريقة التأثرات الوجدانية ، بل تتضح كثيرا - إذا خففنا من التأثر ، وظننا دائما أن هناك ماهو أسمى منه . فالشعراء فى تلك النماذج وغيرها يدبرون - كما نرى - أشياء غير حقيقية ، كمثل استحسانهم - أيضا - تشبيه الشمس بالمرآة فى كف الأشل ، وربما يبتسرون الحركة والهيئة من مجاليهما القريب ابتساراً يحيلنا على مناظر وهمية . وقد مر الشعر العربى بطور يعتمد فيه الشعراء على حاسة الوهم ، دون أن يقصدوا فيما يظهر إلى تنشيط الحاسة الخيالية . وآمن الشعراء ببذل المكابدة العنيفة حتى يحرم المتأمل فى نماذجهم من الاطمئنان الأولى . وأهم من ذلك أن جوا غيبيا أقرب إلى جو الإعجاز والخوارق تسلط عليهم . وكذلك نلاحظ أنهم يثنون على التفكير الذى يجعل الأشياء قريبة وبعيدة ، موجودة ومعدومة . ألف الشعراء فى بعض عصور الشعر العربى العبث بالعلاقات

القريبة بين الأشياء وتأليف السحر بين المتباينات أو المتناقضات . وأعجبوا بالتضاد بين الأشياء إعجابا لايقل عن حبهم للتناسب ، ولعب التنازع بين التضاد والتناسب دورا كبيرا فى بعض تاريخ الشعر العربى . وترجع جذور ذلك إلى القرن الثالث الهجرى نفسه . وحينما تقدم الزمن انكشفت هذه النزعة ، واستحالت تدريجيا إلى نسق وهمى من الأشياء تتضح فيها المباغتة والعلاقة اللافتة بين التناسب والتضاد . لذلك لم يكن غريبا أن يكون المصلوب الميت عاشقا حيا ، وبين المصلوب الميت والعاشق الحى تضاد كبير ، ولكن بينهما — أيضا — قدرا من التناسب . وبين اللؤلؤ السار والدمع المؤلم تضاد ، وبينهما تناسب . كذلك الحال فى الخد المتوهج من الدموع والورد . ولكننا حينما نقرأ هذا الشعر كله نسرف فى الظنون البسيطة ، فندعى أن الشعراء التبست عليهم الأحاسيس بالأشياء. وكأن الأحاسيس بالأشياء لها قوالب محفوظة ، ندعى أنهم لم يحسوا بالاشياء إحساساً صحيحاً ، وكأن هناك فروقا واضحة بين الأحاسيس الصحيحة وغير !

الصحيحة ـ ولكننا نعنى ببساطة أنهم خالفونا فى الأحاسيس مخالفة لا نرضى عنها ، ونجعل من عدم رضائنا عنها مفتاحا للبحث . ومن المؤكد أن الشعراء أدركوا ، بطريقتهم ، كما أدرك النقاد القدماء المفارقة بين عوالم البهجة والارتياح وعوالم الحزن والقلق . ولكن يبدو الشاعر كثيرا مشغوفا بكشف ما بين الأشياء من تشابه ومفارقة . وكثيرا ما يعنون لهذين العنصرين معا بعنوان غامض وخصوصا بعد أن تبدلت دلالته العرفية كثيرا فى أيامنا هذه ، وأعنى به كلمة الاستطراف . والحقيقة أننا لا نزال فى المراحل الأولى من تكوين جماليات خاصة للشعر العربى بمعزل عن الجماليات المستوردة ، واندفاعاتنا العاطفية المشبوبة ـ فاذا استقر فى نفوسنا هذا المطلب، مطلب الجماليات المستقلة للشعر العربى ، فلن ندهش كثيرا إذا أريد منا أن نفكر فى روح الوقائع الخارقة ، والحوادث الشاذة فى معارض ظاهر أمرها التقاط وقائع عادية أو حوادث مألوفة . ولكننا حين نصف الشعر العربى لا نلتفت كثيرا إلى إنشاء جماليات مستقلة عن انطباعاتنا ، بل نبسط لأنفسنا وأنانيتنا

العنان ، وسرعان ما تغيب عنا نماذج لا يحصيها العد حاول فيها الشعراء أن يعبروا عن دلالات هامة عميقة الجذور فى تكوينهم العقلى والروحى .

وكثير من النماذج التى نفر منها المحدثون تقوم على رموز غامضة ، فهم لا يفكرون من أجل إثراء خيالهم بهذا العالم بقدر مايتجهون لبناء عالم آخر ينافسه . أما كلمة الصنعة والوصف الحسى والعمليات العقلية أو الإدراك الشكلى ، أما هذا كله فلا أحسبه يفض أمور الشعر العربى فى كثير . لقد اكتفينا — كما قلنا أكثر من مرة — بالإنكار العاطفى للشعر ، وزعمنا أن فى الشعر ما لا يعبر عن وجدان حقيقى . والمسألة أن تاريخ الشعر العربى ما يزال محتاجا إلى أدوات ناضجة حتى نفهم كيف كان الشعراء — أحيانا — لا يتخذون من تمثيل الحياة أو (محاكاتها) غرضا ، ومن أجل أن نفهم كيف كانوا يفكرون بطريقة زخرفية ، أى أنهم يعطون للأشياء المتوهمة قابلية التكرار . نحن نحتاج إلى أن نعرف كيف يتخلص الفنان الذى يرسم حادثة صيد من عواطف

الرحمة والفزع . نحن نحتاج إلى أن نفهم ذلك النوع من التفكير الذى نظن دون حق أنه يخلو من كل طابع وجدانى ، وتستحيل فيه الأشياء والأفكار إلى رموز مجردة كالخطوط . فى هذه النماذج نزوات هندسية وآثار عقلية رياضية ميتافيزيقية وحنين غريب إلى الشكل العارى من الطابع الذاتى ، وإلحاح على تجنب العلاقات التى ترتبط بأوضاع الحياة العادية . وما نظن أنه شىء خلا من التأثر العاطفى يغلب أن يكون بسبيل من الرموز البعيدة التى لم نعرف – حتى الآن – كيف نفضها . وليس من الغرابة أن نزعم أن ما نظنه – فى عبارة سريعة رديئة – زينة سطحية يغلب أن يكون معنى روحيا لا نفطن إليه . ولا يمكن الذهاب إلى أن مستوى من القيم فى عصرنا هذا يمكن أن يكشف كل القيم التى عاشت عليها الحضارة العربية فى أطوارها المختلفة .

وخليق بنا أن نتذكر أن هذا الشعر يعبر عن قيم أهمَّت أصحابه ، وشغلتهم وتمكنت من نفوسهم . وهذا هو موضوع الدراسة . أما أن نجعل من تغير

الأساليب أو تغير المستوى الذوقى حجة دخيلة من أجل التعبير عن استهجان الشعر فليس هذا من الفهم الحقيقى فى شيء . الفهم يحتاج إلى الاقتناع السابق بتعدد مستويات القيم ، أعنى الاقتناع بأن ما لانرضى عنه كان يعبر – فى حد ذاته – عن قيم عميقة . وإلا فكيف نفسر اجتماع الشعراء والأدباء على الأخذ بمذهب معين ؟ وهل نتصور أن طريقة خاصة من التفكير يمكن أن تسود عصرا ما دون أن يكون وراءها باعث هام عميق . وهل يصح أن يعبر عن هذا الباعث العميق بألفاظ تدل دلالة قريبة على نكران هذه البواعث وتجاهلها . وهل كانت الحياة الروحية فى وقت من الأوقات تكرر نفسها ؟ . إننا لا ندخل هنا فى موضوع فلسفة تاريخ الفن ، ولكن ينبغى أن يشار مرة أخرى إلى أن تحكيم مستوى ذوقى معين فى الشعر ، أى شعر ، هو لون من الانصراف عن مشقة التفهم ، وهو لون من الأنانية ، والإسراف فى توكيد اهتمامات معينة اتسعت الحياة يوما أو أياماً لغيرها . وقد آن الوقت لأن نشعر شعورا كافياً بأننا نريد أن نفهم غيرنا :

بدلا من أن نعكف على ترديد صوت أنفسنا وقيمنا دون ملل . ومغزى ذلك أن هناك قوانين مجهولة تخالف مبادىء إعجابنا واستحساننا . للحماسة العاطفية المعللة بعض الميادين ، ولكن ينبغى ألا تكتسح سائر الميادين غصباً . فما أشد حاجتنا إلى أن ندخل فى صميم الجو الفكرى الذى عاش فيه الشعراء . وليس المقصد من الاطلاع على النصوص أن نؤكد ، باستمرار ، مانحبه وما لا نحبه ، ما نجد له أثرا وما لا نجد له أثراً .. فأن ذلك لا يمكننا من أن نكتسب مواقع بعيدة عن عالمنا الفكرى الوجدانى ، لا يمكننا من أن ندرك ما فى القيم من تنوع لا ينفد .

ومأساة التأثر الوجدانى فى وصف الشعر القديم تذكرنا بنظيرتها فى وصف الشعر الحديث ، وسنضرب بعض الأمثلة على ذلك ، من بينها مايقوله الأستاذ العقاد فى وصف شعر إسماعيل صبرى . يقول العقاد عنه .. «وشعره لطيف لا تعمل فيه . ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة . إن أدب الرجل كان أدب الذوق ، ولم يكن أدب الخوالج والنزعات . كان

أدب السكون ، ولم يكن أدب الحركة والنهوض »،
ويستشهد على ذلك ببيت إسماعيل صبرى:

وعزيمة ميمونة لو لامست

صخرا لعاد الصخر روضا أزهرا

«إذا قال الشاعر إن عزيمة البطل الممدوح تصدم الصخر الأشم فتهده وتمهده قال صبرى : إن عزيمة البطل تلامس الصخر فتنبت الزهر» . وهو يربط بين هذا الشاهد وما يسميه التلطف الناعم . ويقول إن التلطف الناعم شيء ظريف فى لحظة من اللحظات ، ولكنه ليس هو الحياة فى أعماقها ، فالنعومة كالطفولة الضعيفة تروقنا فى بعض الأحيان، ولكننا لا نلتزم لأجلها الطفولة أبد الزمان » . وقد يكون العقاد محقا حينما يقول إن شعر صبرى ليس عميقا . ولكن يعنينا أن نقف معه وقفة قصيرة عند هذا البيت السابق : فقد أهمل الأستاذ العقاد معنى النص ، ولم يرتبط ارتباطا وثيقا به . ذلك أن اليمن هو البركة ، والمادة كما نعلم موغلة فى العناصر السحرية والغيبية . واليمن واليمين – بهذه المناسبة –

من أسرة واحدة . اليمين ضد الشمال ، واليمين بمعنى القسم . ويظلل كثيرا من أفراد هذه الأسرة ما نستطيع الإيماء اليه حين نقول مع العربى سر على الطائر الميمون . ففى هذه العناصر قوة تستمد من خارج المحسوسات ، أى من مصدر أعلى منها

ومن المعلوم أن اليمن أو البركة من سبلها اللمس أو المس . فالمباركة تقترن بالحركة اللامسة . ذلك أن اللمس يرمز إلى التطهير ، ويعبر عن الرغبة فى نفث روح خيرة ، فالجسد والروح متفاعلان ، وأى حركة على الجسم هى حركة فى الروح . وهذا اليمن المشار إليه يقترن بضرب الحجر الذى انبجست منه اثنتا عشرة عينا من الماء اى من الحياة . ومن المعلوم أن الماء رمز للحياة . وما نزال نتداول بيننا أن الحجر قد ينبت الروض الأخضر . والغريب أن الروض من معانيه التذليل والتطويع . فالعزيمة الميمونة تقدر على الإحياء ، وتستطيع أن تروضه بهذا المعنى السابق . أما أن نأخذ الروض بمعنى المنازه فهذا تحكم لا يلائم المساق .

لكن الأستاذ العقاد وازن بين عزيمة البطل التى تهد الصخر وعزيمة الشاعر المباركة الميمونة الغيبية ، وفضل عزيمة البداوة والعنف دون مسوغ إلا أن يكون ذلك حنيناً منه إلى ما يسميه القوة . ونحن لا نقول إن إحدى العزيمتين خير من الأخرى . ولكننا نقول إن الملامسة ليست ـ دائماً ـ علامة على الرقة والتلطف والنعومة . لكن الاستاذ العقاد جعل معلوماته عن مدرسة لامرتين فى خدمة الإحساس الشخصى ، واستنتج نتيجة خاصة من التأثرات التى تسبق فى ذهن قارئ مهتم ببيئة إسماعيل صبرى ، فقد تخيل الأستاذ العقاد أن بيئة صبرى هى البيئة الخالية من دفعة الحياة . ودفعة الحياة هى الأخرى ليست معنى واحدا فى بيئة دون غيرها من البيئات .

وخلاصة هذا الموقف أن مسألة الرقة والتلطف والنعومة من قبيل الأهواء الشخصية التى نستطيع بسهولة أن نضفيها على الناس أو على النصوص ، ولكن من المستحسن أن ننسى الرقة والنعومة والطفولة الضعيفة لننظر فى النصوص ، فقد تفيد بعض المعانى

المتماسكة الواضحة . ونستطيع أن نستجلى هذه المعانى إذا تشبثنا بالنص ودقائقه ومسير بعض جزئياته ، وبعبارة أخرى ، ما تقوم عليه من إدراك أسطورى للأشياء .

وهناك علامات كثيرة على هذه الطريقة التأثرية فى النقد الأدبى الحديث . من ذلك ما يقوله الدكتور طه حسين « والشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل العاطفة تمثيلا فطرياً ، بريئاً من التكلف والمحاولة . فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر » . وهكذا تكون العاطفة أهم شيء فى الشعر ، وتكون تبعاً لذلك من أهم العناصر التى يجب أن يستوفيها النقد الأدبى . قارن أستاذنا الدكتور طه حسين بين الشعر الممتاز والعاطفة الأصيلة البريئة فى نفس الشاعر . ووظيفة الناقد على هذا الاعتبار واضحة . الناقد يحاول أن يعرف ما إذا كانت العاطفة متكلفة أو غير متكلفة ، عاجزة أو غير عاجزة .

ونحن ببساطة لا نعرف ما فى نفوس الناس ، وكل ما يعنينا أن نعرفه هو النص الذى بين أيدينا . ولا نستطيع بأى حال من الدقة أن نستعمل هذه الكلمات التى تدل على العاطفة المتمحلة والعاطفة غير المتمحلة . فهذه العبارات نفسها لا تعكس إلا تأثراً بسيطاً بالنصوص ، ونفوس أصحابها .

وليس من الصحيح أن أهم عنصر فى الشعر هو العاطفة . الشعر خلق خيالى ، وهذا الخلق الخيالى قد يعبر عن عاطفة أو شىء أو فكرة . ولكن طول الحديث عن العواطف ، والرغبة الغريبة فى قياس عواطف الشعراء ترتبط - فيما نزعم - ارتباطاً وثيقاً بالطريقة التأثرية فى دراسة الشعر العربى . ويتجلى الاهتمام الشديد بالعواطف ، وتتجلى محاولة فهمها فى كتاب أصول النقد الأدبى الذى ألفه أستاذنا أحمد الشايب . قال يجب أن ننظر فى المقاييس التى نستعين بها فى نقد العاطفة الأدبية . ثم ذكر أن هذه العاطفة لها خمسة مقاييس (٥) :

١ - صدق العاطفة أو صحتها .

٢ - قوة العاطفة أو روعتها .

٣ ـ ثبات العاطفة أو استمرارها .

٤ ـ تنوع العاطفة أو شمولها .

٥ ـ سمو العاطفة أو درجتها .

وهذه أكثر المحاولات تفصيلا فى الكلام عن العواطف ،وقد شعر المؤلف(٦) بأن من الصعب أن نضع مقياساً واحداً دقيقاً نقيس به قوة العواطف المختلفة ، لكنه يعود فيقول الحق أن مصدر القوة الأول فى نفس الأديب هو طبعه ، فيجب أن يكون قوى الشعور عميق العاطفة ليستطيع بث ذلك فى أسلوبه ، ثم فى نفوس الناس ، وإلا فلن ينتظر منا تأثيراً ولا مطاوعة كما يزعم ويصطنع .

ولم تكن قوة الشعور فى ذاتها من الأسباب الهامة فى بقاء الأدب ، فكثير جداً من الناس أقوياء الشعور وليسوا فنانين . وكثير جداً من الناس يحيون حياة شقية لأنهم يفرطون فى الشعور بالأشياء . ونحن بداهة نرثى لهم ، ونشفق عليهم ، ولكن نعلم فى الوقت نفسه أنهم ليسوا شعراء . ومن الناس من هم أقوى

إحساساً من الشعراء أنفسهم . وليس الشعر كله محتاجاً إلى العواطف القوية ، ولكنه محتاج إلى أن يكون خالقاً خيالياً ، فالخالق الخيالى صفته الأولى .

وقبل أن نستطرد إلى كلام الرواد عن العلاقة بين هذه العاطفة وذلك الخيال الأصيل لا يفوتنا أن نسأل كيف نعرف أن الشاعر قوى العاطفة ؟ كيف نعرف أن العاطفة ثابتة أم غير ثابتة ؟ كيف نحدد درجة العاطفة ؟ إننا إذا تأثرنا بالنص قلنا ، ببساطة ، إن صاحب النص هو الآخر يعيش مع عواطفه . وإذا لم نتأثر بالنص قلنا إن الشاعر لا يتحدث عن عاطفة . وهو يتحدث عن عاطفة فى الحالين . ولكن قوة الفن شيء أخص من العواطف القوية . أما إذا بلغ اهتمامنا بالعاطفة هذا المبلغ فلا يمكن أن نتجاوز هذا النقد الذاتى . ومهما تكن الرغبة المخلصة فى الوضوح وخلق تفاهم معقول بين الناقد والقارىء فلن نستطيع أن نضع أيدينا على شيء فى النص ذاته ، وإنما نكرر أنفسنا .

ولكن لماذا اهتم النقد العربى الحديث بالعاطفة

هذا الاهتمام الذى لا نحمده ؟ هناك أسباب كثيرة نذكر منها ما يلى : لقد ورثنا فى مستهل هذا القرن شعراً رديئاً . وقد وصف بعض المهاجرين الأدب العربى فى الربع الأول من هذا القرن فقال إن غزلنا تكلف ، وبكاءنا بلا حرقة ، ولا دموع ، وحماستنا بلا شعور ، ومديحنا مغالاة واختلاق ، فآدابنا جثة بلا روح ، وشعرنا تقليد لا عواطف صادقة . وفى بدء نهضة قوية تشتد الحاجة إلى تربية العاطفة المخلصة وإذكاء الروح الوطنية فى النفوس . وإذكاء الروح الوطنية أمر شعر به المخلصون من أبناء هذه الأمة العربية . ونستطيع أن نسمع كلمات طيبة فى ذلك للمرحوم محمد فريد فى كتاب الأستاذ عبد الرحمن الرافعى، قال وإذكاء الروح الوطنية فى طبقات الأمة أمر ضرورى. ولكن لا يمكن أن تقوم النهضة الحقيقية دون أن يشعر الناس بعيوب الأوضاع التى يتقلبون فيها . ولا سبيل إلى ذلك إلا أن نضع الأناشيد ، والقصائد الحماسية التى تغرس حب الحرية ، وتنفر من الاستبداد ، والزهد والكسل وما إلى ذلك . يعنى أن ضروريات الحياة فى نفسها كانت شديدة الحاجة إلى

العواطف الصادقة . وفى حقبة استعمارية بغيضة يحتاج المجتمع - حقاً - إلى التفرقة بين المخلصين وغير المخلصين ، بين الصادقين والكاذبين . فلا غرابة إذن فى أن نرى الشعر والنقد الأدبى من ورائه يسعيان بخطى ثابتة إلى الإعلاء من مكانة الروح العاطفية بحيث تغدو أهم شيء يواجه الشاعر والناقد .

وإلى جانب هذا السبب الاجتماعى الذى يعتبر ، فى الحقيقة ، امتداداً لوظيفة الشاعر العربى فى العصور المتقدمة نجد النقد العربى القديم نفسه يتحدث عن الشعراء الذين يسحرون الناس بألفاظهم . والراجح أن هذه العبارة الغامضة الشائعة فى النقد العربى قد فهمت بطريقة خاصة - ورأى النقاد المحدثون أن النقد العربى يبجل العواطف ، رأى النقاد أن كلمة اللفظ هذه ربما تنتهى إلى كلمة العاطفة . وكان النقاد القدماء - كما نعرف ، يقذفون بعض الشعر بكلمات الصنعة والتكلف والطبع . ولو استمعنا ، قليلا ، إلى هذه الكلمات لوجدناها تعبر عن حرارة الإعجاب أو حرارة النفور . ولقد وضحنا من قبل أن ماسماه بعض المحدثين

الدراسة الأدبية المتميزة من التناول العقلى عند القدماء ليس فى حد ذاته شيئاً موضوعياً صلباً .

ويمكن أن نضيف إلى هذين السببين سبباً ثالثاً :
« لقد وصلت دراسات الأدب فى القرون الوسطى إلى جمود وعناية بالشكل ، واستغراق فى التقسيمات والتفريعات مما قتل روح الجمال الأدبى ، وأخرج تذوق النصوص من طبيعتها الفنية إلى طبيعة البحث المنطقى أو الرياضى ، فأصبحت همة الدارسين منصرفة إلى بيان ما فى النص من تشبيه أو استعارة ، وإيجاز أو إطناب ، وجناس أو طباق . وأصبح الناشئون لا يتذوقون من روائع الآثار الأدبية إلا معرفة إجراء الاستعارة أو تقرير الكناية أو تمييز هذه الناحية أو تلك من المحسنات البديعية » (٧) . وقد عبر عن هذا المعنى غير واحد من الرواد ، فكيف السبيل إذن إلى أن نتخلص من جمود الدراسة بعد أن مضى عبد القاهر الجرجانى ؟ إننا مفتونون « بالذوق » . وهذا الذوق يتميز ، فى نظر كثيرين ، من المعرفة —

ونفورنا من النظريات الرديئة التى وصلت إليها دراسات الأدب جعلنا نقع فى أحضان الذوق .

أضف إلى ذلك أن شيوخ الجامعة المصرية القديمة(٨) ، مثل المرصفى ، كانوا ينحون فى دراستهم للنصوص منحى اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد إلى النقد والغريب ، وانصراف شديد عن النحو والصرف ، وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة .

وهكذا عرفنا طورين اثنين من أطوار التجديد : أحدهما تجديد سلبى على يد المرصفى وزملائه ، والثانى يتلخص ، إلى حد كبير ، فى تشييد دعائم الطريقة التأثرية فى النقد العربى . وكلا الموقفين من قبيل الإحياء ، أى أن التجديد فى طوريه ينظر دائماً إلى الوراء ، على نحو ما كان البارودى فى مطلع الشعر الحديث ينظر إلى الأدب العربى فى عصوره الزاهرة بدلا من أن ينظر إلى الساعاتى وغيره من الشعراء الذين «ينظمون الشعر لأنهم يعرفون العروض ، ويدرسون اللغة ويتقنون استعمال البديع» .

وقد نتج عن هذه التأثرية موقفان يحسن أن نشير إليهما ، أما الموقف الأول فيعبر عنه ، على الخصوص ، أستاذنا الدكتور طه حسين فى كتبه النقدية حينما يقول مراراً إن قيمة الأدب مرتبطة باللذة القوية التى يحدثها فى نفوس الذين يستمعون إليه . وواضح أنه لم يخطر لأحد من الرواد أن يحلل طبيعة هذه المتعة ، وواضح كذلك أن لفظ المتعة ، مطلقاً على هذا النحو ، لا يصلح لمواجهة طبيعة الفن ، وإلى هذا المعنى أشار الناقد الإنجليزى المعروف - رتشاردز - فى قوله إن المشاعر التى يثيرها الفن ، والتجارب التى ينقلها ، أكبر عمقاً وسعة وشمولا واستيفاء وكمالا من أن يدل عليها لفظ المتعة .

والموقف الثانى هو إعطاء الذوق قيمة سحرية غامضة . وهذه القيمة الغامضة وضحت فى النماذج التى لخصناها من النقد العربى القديم . وغالباً ما نستعمل كلمة الذوق حين نعجز عن التحليل الواضح الدقيق : يقول الأستاذ عمر الدسوقى فى كلامه عن الأدب المصرى الحديث(٩) لم يسر فى ركب شعراء المهجر أحد

من أدباء مصر إلا نفر قليل حاولوا نظم ما سموه بالشعر المرسل مثل شكرى ، ولكنهم ما لبثوا أن أقلعوا عنه لأنه لم يجد قبولا من أذواق المصريين ، كما لم تجد نظراتهم التشاؤمية ، ونزعتهم المغرقة فى التحليل النفسى والتصوف الحزين رغبة فى الشرق بعامة . وواضح أن الإحالة على الذوق كالإحالة على مجهول . وقد يقال إن الشعراء انصرفوا ، فى مصر ، عن التشاؤم والتصوف الحزين ، والتحليل النفسى لأنهم يقصرون — كما قال أستاذنا الدكتور طه حسين — فى حقوق الثقافة ، ولأنهم يرون أن الشعر يكفى أن يتمثل العاطفة الصادقة المخلصة المستمرة .

ثم ارتبط بهذين الموقفين ما شاع على ألسنة غير قليلين من الرواد من أن الشعر ملكة إنسانية ، وليس ملكة لسانية . بهذا قال العقاد ، وبهذا قال الدكتور محمد حسين هيكل . فالأدب لا يقوم على الألفاظ والعبارات ، بل يقوم على الصور والمعانى ، وماتبعثه هذه الصور والمعانى من لذائذ . والذى جر إلى الغلو هو خوف الرواد الأول من أن يكون الشعر فصاحة

لا كشفا . ولكن الموقف ـ كما قلنا الآن ـ يتصف بشيء من المبالغة ، أعنى أن الأدب نشاط لغوى . وقد تداول النقاد كلمة مشهورة للشاعر الفرنسى مالارميه يقول فيها : إن الشعر لا يصنع من الأفكار ، وإنما يصنع من الكلمات ، فالكلمات فى الشعر ليست وسائل أو أدوات ولكنها غايات ومقاصد . ولكن الظاهر أن اللغة ظلت إلى وقت قريب فى النقد العربى يعبر عنها كأنها رداء يلبسه المرء مرة ، ويخلعه عن نفسه مرة أخرى .

ومهما يكن فإن الجانب الهام فى نظر غير قليل من القراء والدارسين هو أن يتصل ما يكتبه الشاعر بقلبه . وهذا المعنى هو الذى حجب معانى أخرى أكثر صحة وأهمية . على أن من الرواد أنفسهم من أنكر على النقد الأدبى اشتغاله بتفسير الآثار التى يتركها النص فى نفس متلقيه . وفى ذلك يقول أستاذنا المرحوم الدكتور أحمد ضيف(١٠) النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارىء نفسه ، واندماج الإنسان فى نفس غيره ليفهمه بفكره ، ويدرك

عقله بعقله . والذوق تحليل نفس القارىء وفكره أمام ما يقرؤه ، وبسبب مايجده فى نفسه من أثر كلام غيره . وشعور القارىء وسروره ورضاه عما يقرأ هو ، فى الحقيقة ، ناشىء من أنه وجد ما يحبه ، وما يميل إليه . وذلك شىء من خواص نفسه وميولها الذاتية . فكأنه وجد فيما يقرأ نفسه لا نفس الكاتب ، وأعجب بميوله وآرائه لا بميول الكاتب وآرائه ، أو أنه وجد إنساناً آخر صور نفسه بالصورة التى هو عليها ، ووجد أفكاره يعبر عنها غيره ، فهو إذا فهم ذلك فإنما يفهم نفسه . فى هذه الفقرة يقارن أستاذنا الدكتور ضيف بين النقد الأدبى من ناحية والتأثرات وتحليل الذوق من ناحية أخرى . بل إن الدكتور ضيف يصرح تصريحاً جميلا متواضعاً بأننا فى نقد الأدب نشتغل بالأفكار وحدها ، وندرك عقول غيرنا من الناس . ونحاول ـ قدر الطاقة ـ أن نتخلص من خواص أنفسنا ، ومشاعر الحب والكراهة فينا .

ولكن أستاذنا الدكتور طه حسين يقول بعد زمن طويل من كتابة هذا النص فى العدد الأول من

مجلة الثقافة إن النقد مرآة صافية تعكس صورة الأديب كما تعكس صورة القارىء ، وكما تعكس صورة الناقد . يقول إن النقد الأدبى الحقيقى مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث : نفسية المنشىء المؤثر ، ونفسية القارىء المتأثر ، ونفسية الناقد الذى يقضى بينهما بالعدل ، ويزن أمرهما بالقسطاس المستقيم ، وقد أراد الدكتور ضيف أن يتخلص من خواص هذه الأنفس ، وأهمل كل ما يخطر فى أذهاننا من « انطباعات » . ولكن صوت الدكتور طه حسين كان أعلى وأنفذ . وقد يكون فى موقفه هذا ما يعارض ، إلى حد ما ، دعواه فى كتابه « من حديث الشعر والنثر » حيث يقول إنه يهتم بالنصوص أكثر مما يهتم بأصحابها ، ويفرق بين طريقته هذه وطريقتى الأستاذين العقاد والمازنى ، فالعقاد والمازنى – عنده – أكثر اهتماماً بشخصيات الأدباء . وفى الفقرة السابقة نجد الناقد يهتم لا بشخصية أو نفسية واحدة بل يهتم بشخصيات ثلاث فى وقت واحد .

والحق أن أستاذنا الدكتور طه حسين قام بدور

رائع فى خدمة النقد التأثرى . ومعالم هذا النوع من التفكير واضحة فى كتبه مع أبى العلاء فى سجنه ، مع المتنبى ، وفى حافظ وشوقى ، وفى مقدمة بعض الدواوين كديوان إسماعيل صبرى . وهذا النقد التأثرى أشد وضوحاً فى هذه الكتب المتأخرة منه فى بحثه الذى نال به إجازته الجامعية وأعنى به «تجديد ذكرى أبى العلاء» وقد أسعف الدكتور طه حسين فى هذا النوع حساسية مرهفة بمواقع الألفاظ ، وجودة فهمه للنقد العربى اللغوى ، وأذنه الدقيقة فى تمييز موسيقى العبارات . أضف إلى ذلك أنه أدرك من نفسه وظيفة الرائد الذى يحبب إلى الشباب العربى أدبه القديم . وحين يأخذ الرائد فى الدعوة والأغراء يضطر إلى هذا النوع من النقد بل يتبناه ويدافع عنه . وقد سبق أن ذكرنا ما قاله الدكتور طه حسين فى كتابه حافظ وشوقى عن أهمية التقبل العاطفى وإعلاء شأنه . (١١)

والواقع أن التأثرية التى حمل لواءها الدكتور طه حسين تخضع لبعض الظروف الأخرى . وحينما بدأ تجديد الأدب فى مصر اتفق الرواد وعلى رأسهم —

طه حسين ـ على حقيقة هامة هى أن الأدب ثمرة الحياة والحضارة . والنص الأدبى ـ كما يقول الدكتور طه حسين فى كتابه فى الأدب الجاهلى ـ يتأثر بمؤثرات قريبة وبعيدة . ونحن محتاجون لذلك إلى دراسة الحياة العربية العقلية والسياسية والاجتماعية دراسة واسعة ، فهناك تفاعل مستمر بين الأدب وسائر مظاهر الحياة . وهذه المسألة التى يعبر عنها طه حسين فى كتابه السابق لها حدود وإمكانيات معينة . وربما تئول إلى الاحتفاء بما حول النصوص من ظروف دون النصوص نفسها . وبعبارة أخرى إن الدكتور طه حسين أدرك حدود هذه الطريقة ، وأدرك ـ بداهة ـ أن طبيعة النص أو لبابه ليس فى يد المؤرخ . فإذا أردنا بلوغ هذا اللباب فليس أمامنا إلا دعم المنهج التأثرى وتوضيح معالمه . وكأننا نريد أن نخلص من ذلك إلى أن المنهج التاريخى الذى دعا إليه الرواد أدى بطريق غير مباشر إلى سيادة الطريقة التأثرية . وهكذا يتوزع الناقد بين عملين ليس بينهما فى غالب الأحيان صلة عقلية متينة ؛ فهو يخضع فى المنهج التاريخى لاعتبارات

تنافى ما يخضع له فى النقد الذاتى . وارتبط النقد التاريخى بغضاضة النقد العملى للنصوص .

وما دمنا قد تخيرنا زعيم التأثرية فمن الأفضل أن نمضى معه فى بعض تفصيلات أخرى ، ولنحاول إلقاء الضوء على النقد التطبيقى فى ظل هذه النظرية . ولعل من خير الأمثلة التى يمكن الوقوف عندها ما جاء فى كتاب الدكتور طه حسين «مع أبى العلاء فى سجنه» .

يقول أبو العلاء :

يدل على فضل الممات وكونه
إراحة جسم أن مسلكه صعب .
ألم تر أن المجد تلقاك دونه
شدائد من أمثالها وجب الرعب ،
إذا افترقت أجزاؤنا حط ثقلنا
ونحمل عبئا حين يلتئم الشعب
وأمس ثوى راعيك وهو مودع
ولو كان حيا قام فى يده القعب .

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين وقد أعجبنى هذا الصوت الشاحب المشرق ، والمحزون المبتهج ، ووجدت فى الاستماع إليه لذة وأنساً . ولكنى تجاوزت الصوت مسرعاً إلى ما كان يملى على من الشعر ، فوقفت فيه عند أمرين ، أوقل عند أمور ثلاثة ، وقفت عند معناه ، ووقفت عند أسلوبه ، وجدت فيه إنتاج العقل الفلسفى وإنتاج الخيال الشعرى ، وائتلافاً غريباً لا يخلو من التكلف بين هذين النوعين من الإنتاج . ولكنه تكلف لا يحفظ ولا يغيظ ، ولا يزور السامع عنه ولا عن صاحبه . أما العقل الفلسفى فأنتج لصاحبه ، بعد التفكير والروية — أن الحياة عناء للأجسام، لأنها تحملها هذه الأعباء، لأنها تجمع أجزاءها المتفرقة ، وتلائم بين بعضها وبعض ، وتحدث بينها من التضامن ما يعدها لحمل ثقلها الخاص أولا ، وللنهوض بما يحمل عليها من الأثقال ثانياً . فإذا تفرقت هذه الأجزاء بعد اجتماعها ، وتباعدت بعد اقترابها ، وفقدت هذا التضامن الذى كان يؤلف منها وحدة متماسكة يحمل بعضها ثقل بعض ، وتنهض

كلها بأثقال غريبة عنها .. لم تتكلف مشقة ، ولم تتعرض لجهد ، ولم تحتمل ثقلا ، لأنها ليست مهيئة لذلك ولا ميسرة له ، ولا قادرة على النهوض به ، وأنت لا تحمل الأشياء المتباعدة شيئاً مجتمعاً ، وإنما سبيلك إذا أردت أن تحمل شيئاً أن تلائم بين الحامل والمحمول ، وأن تهيء أحدهما لقبول الآخر . ولذا فالموت يريح الأجسام من احتمال الأثقال والنهوض بالأعباء لأنه يفرق أجزاءها ، ويشتت ما اجتمع منها ، ويلغى ما كان بينها من التضامن والتعاون . وإذن فأمر هذا العالم بين جمع وتفريق ، وبين تباعد وتقارب ، والحياة من أهم عناصرها الجمع بعد التفريق ، والتقريب بعد التباعد . فمن كره الجهد ، وتبرم بالمشقة ، وسئم العنف ، واحتمال الأثقال ، وآثر الراحة الكبرى فسبيله أن يؤثر الموت لأنه يحط عنه كل ثقل ، ويلقى عنه كل عبء ، ولأنه يبدأ فيحط عنه ثقل نفسه قبل أن يحط عنه ثقل غيرها من الأشياء

وهذا المعنى فى نفسه واضح مستقيم لاغموض فيه ولا عوج ، وهو فى الوقت نفسه مظلم عظيم الحظ

من التشاؤم ، يصور التئام الجسم الحى على أنه شر يصدر عنه الجهد والتعب ، ويصور افتراق هذه الأجزاء على أنه خير تصدر عنه الراحة والهدوء ؛ فهو يزهد فى الحياة ، ويرغب فى الموت . ولكن الشيخ حين أراد أن يؤدى هذا المعنى المظلم لم يؤده كما هو ، ولكنه دار حوله واتخذ الخيال إليه سبيلا ، فجعل الموت الذى يرغب فيه الحكيم صعب المرام كالمجد الذى يرغب فيه الطموح . كلاهما لا ينال إلا بعد الجهد ، ولا يبلغ إلا بعد تكلف المشقات ، ولكن كليهما يعقب الظافر به غبطة وطمأنينة ورضا .

قدم الشاعر بهذا الخيال بين يدى هذا المعنى على أنه وسيلة إليه ، وتمهيد له ، ثم ألقى هذا المعنى نفسه فى البيت الثالث موجزاً متقناً دقيقاً صريحاً مرسلا إرسال الأمثال — ثم عاد إلى الخيال فاستنبط منه دليلا يؤيد هذا المعنى ، ويوضحه ، وضرب هذا الدليل مثلا يفهمه الغبى والذكى ، ويسيغه الفيلسوف وغير الفيلسوف ، وهو الراعى الذى ينهض بأعباء صناعته ما أتيحت له الحياة ؛ فهو يحتمل أثقالا على اختلافها

وتباينها منها المادى ومنها المعنوى . وقد رمز الشيخ لهذه الأثقال بهذا القعب الذى يقوم الراعى ، وهو فى يده ، فارغا أو ممتلئاً . فهو يحمل نفسه أولا ويحمل القعب ثانياً . فإذا مات وثوى فى قبره لم ينهض بعمل ، ولم يحتمل ثقلا ولا عبئاً ، ولم يقم وفى يده قعب أو شيء آخر .

فهذا المعنى الذى أدى فى هذه الأبيات الأربعة يعجب لصحته واستقامته ولهذا الخيال الذى يسبقه ، فيمهد له ، والذى يتلوه ، فيزيد الاقتناع به . وأما أسلوب هذا الشعر وهذا النظم ، فقد وقفت عند انحرافه عن مذهب الشعراء المجودين ، وانصرافه إلى مذهب الفلاسفة المحققين . ألست تراه فى البيت الأول يعرض الأمر على أنه قضية يقيم عليها الحجة ويقارع دونها بالبرهان . ويصطنع فى ذلك ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين ، ويتكلف فى إخضاعها لهذا الوزن الطويل بعض المشقة والجهد . فانظر إلى قوله «يدل على فضل الممات» ، وانظر إلى قوله «وكونه إراحة جسم» . ثم انظر إلى البيت الثانى فستراه ألتى

كما يلقى الدليل ، واصطنعت فيه أساليب الاستدلال . ثم انظر إلى البيت الثالث فسترى الشاعر ألقاه إليك هادئاً مطمئناً واثقاً لأنه هيأك لتلقيه ، ثم انظر إلى البيت الأخير فسترى الشاعر ضربه لك مثلا يتم به اقتناعك . وقد يذهب الشعراء المجودون مذهب الاستدلال ، ولكنهم يلمون به إلماماً خفيفاً ، ويرتقون بالأسلوب عما ألف أصحاب المناظرة والجدل . أما صاحبنا فلا يحفل من هذا بشيء . والذى يعنيه أن يصحح معناه ويقومه ، ولا عليه أن ينحرف اللفظ والأسلوب عما ألف أصحاب الصناعة والتجويد . المعنى آثر عنده من لفظه ،وسواء لديه إذا حقق الفكرة وحصلها فى نفسه ونفسك أوقعت له الصورة الرائعة أم أخطأته .

أما لفظه فقد وقفت عندما بينت لك ، ولكنى وقفت منه بنوع خاص عند القوافى الأربع التى لم تشترك فى الحرف الأخير فحسب ، ولكنها اشتركت فيه وفى الحرف الذى يسبقه . ويخيل إليك أنه دعا الألفاظ فاستجابت له دون أن تتحكم القافية أو تدبر

أمر الشعر . فالبيت هو الذى دعا القافية ، والشاعر لم يعمل فى معناه وحده ولا فى لفظه وحده ، وإنما عمل فيهما جميعاً ، ولقى شيئاً من الجهد غير قليل فى حملها على أن تلتقى وتأتلف . ونحن نحس جهده وعناءه ، ولكننا لا نبغض الجهد ، لأن أبا العلاء يعيننا عليه (١٢) .

فى هذا التعليق المفصل يبدو أثر النقد العربى القديم واضحاً . فالنقد العربى القديم يحتفل بالمعنى منفرداً عن اللفظ والأسلوب . وكذلك نجد الدكتور طه حسين يتحدث عن الفكرة الفلسفية مرة والخيال الشعرى مرة أخرى . كان النقاد القدماء يصوبون المعنى منفرداً ، واللفظ منفرداً . كذلك نجد الدكتور طه حسين يصوب العقل الفلسفى ، وينظر بشىء من النقد إلى ما يسميه الخيال الشعرى . يجد العقل الفلسفى ثابتاً مطمئناً . ويجد الخيال أقل درجة فى اطمئنانه وثباته . فالتفكير النقدى القديم ماثل أمامنا : نحن نفرق النص فى جهات متعددة ، ونرى بعض هذه الجهات خيراً من بعض ، دون أن يكون لبعض هذه

الجهات عدوان على بعض . كان النقد العربى القديم ينهج هذا النهج المعروف ، فلكل جزء من النص حياته المستقلة ، ولكل جزء جزاؤه وحكمه . ونحن نستطيع إذن أن نرى فى النص مزايا لا تعدو على السيئات ، بل تعيش هذه وتلك متجاورتين فى اطمئنان . والجهات التى نظر منها إلى النص الأدبى هى هى ، فالمعنى القديم هو العقل الفلسفى ، واللفظ القديم هو الخيال الشعرى . ونستطيع أن ننظر فى تأثير أجزاء النص بعضها على بعض وإذ ذاك نسأل كيف تعيش الفكرة مطمئنة فى غير قلق ونحن نشك فى أمر الجهد الذى بذل فى تصويرها . ولكن كان من المألوف أن يتميز العقل الفلسفى عن خيال الشاعر ، أو أن يتميز المعنى من اللفظ ؛ أو أن يتميز الخيال من العاطفة .

وكان النقد العربى القديم واضحاً فى مواجهة الجانب المنطقى من المعنى : واستطاع النقاد منذ وقت بعيد أن يوضحوا معالم المنطق التى تنفذ فى عقول الشعراء . لذلك نرى النقاد المحدثين يحسنون تلقى

النص إذا ما كان منطقياً عقلياً . أضف إلى ذلك أننا غالباً لا نرى من الشعر إلا هذا الجانب المنطقى . فالبيت الرابع فى قطعة أبى العلاء السابقة هو من وادى الدليل الذى يتم حلقة الأفكار السابقة . وليس من شك فى أن صورة الراعى الذى كان حياً يحمل فى يده وعاء تهبط كثيراً إذا كانت مجرد استدلال على أن الموت راحة ، وأن الراعى يستريح ، لأنه تخلص من أجزاء جسمه فضلا على أنه تخلص من الوعاء الذى كان يحمله . ففكرة الدليل ليست من الوجاهة بحيث يحمل البيت الرابع على أكتافها . وفى وسعنا أن نقرأ القطعة مرتين ، أن نقرأها مع الدليل، وأن نقرأها مرة أخرى على أساس آخر . صحيح أن الأبيات يتصل بعضها ببعض ، ولكن من الممكن أن يستقل بعضها عن بعض إلى حد ما ، وأن تُعدل الأجزاء الأخيرة من الأجزاء السابقة . والنص الشعرى يقبل كثيراً من التفاوت بين الأجزاء الذى لا يقبله النص المنطقى ، وربما لا يؤثر فى نفوسنا البيت الرابع تأثير الدليل وحده ، فضلا على أن كلمة الدليل فى نفسها

استعمال توسعی کما هو ظاهر . إن الراعی الذی ثوی هو الحیاة نفسها ، هو أنت وأنا وهو . والوعاء الذی یحمله الراعی هو کل ما یقیم الحیاة ویجعلها ذات مغزی یحرص علیه . إننا نجد الراعی یؤلف صورة قدیمة العهد فی تاریخ البشریة ، وقد اقترنت النبوات – مثلا – بالرعی ، وصورة الرعی ، علی الدوام ، تختصر أکرم جانب فی حیاة الإنسان . وقد أشار بعض مفکری الإسلام إلی أن اللبن الذی فی الوعاء یرتبط بفکرة الحیاة الخیرة الفطریة . ونحن نحزن لأن الراعی قد مات لأننا نعلم أن الإنسان الطیب القلب أنفق حیاته فی رعایة الإنسان ، وظل – حیاته – یدعو إلی السلام والنقاء « ولکن » الموت أدرکه . ولم یکن أبو العلاء إذن یفکر تفکیراً خالصاً للمنطق أو وحدة الجهة . وإنما یفکر أبو العلاء تفکیراً مزدوجاً ویتوزع النص بین ظاهر وباطن . أما الظاهر فهو الدلیل والراحة المزعومة ، وأما الباطن فهو الأثر المناقض للراحة والسلامة والهناءة . لقد أقام أبو العلاء الشاعر الدلیل وهدمه فی وقت واحد .

ولكننا إذا غضضنا النظر عن هذه النقطة كان لابد لنا أن نقع فى شيء من الاضطراب فنفرق بين الفكرة الفلسفية والخيال الشعرى . ومن الممكن جداً أن يتجاذب النص طرفان متضادان وليس فى هذا عيب يؤخذ به العمل الفنى . وليس من الضرورى أن يعيش بعض الأجزاء مشدوداً تماماً إلى بعضها الآخر دون أن يكون فى العلاقات المتبادلة شيء من العبث والتنافر .

ولكن النقد العربى القديم ـ خاصة ـ كان واضحاً حينما يستقبل النقاد مظاهر الفكر المنطقى ، وكان فى الوقت نفسه يتناول النصوص الشعرية فى ضوء التفكير المنطقى ، ومن ثم نتخلص مما قد يكون فى المعنى من توتر . كذلك كان النقد العربى يفرق بين الصواب والتزويق ، وما نزال نذكر كلمة أبى هلال العسكرى إن النص قد يكون مستقيما صواباً ولكنه عار من الرونق والطلاوة . فصواب المعنى ـ من الناحية المنطقية ـ لا يرتبط به على الدوام ـ رواء من واد آخر لا يفصح عنه أحد إفصاحا كاملا . ونحن ما زلنا نميز بين

خطوتين اثنتين : أولاهما الصواب والثانية التزويق . هذا التمييز يلخص النقد العربى فى موقفه من الدلالات. وهنا نجد مرة أخرى العجز عن مواجهة الشعر كنظام فى التفكير يستقل عن المنطق استقلالا أساسياً . فمادة الشعر لا تأتى من منطقة الصواب ، والشعر ليس هو الأسلوب أو الرداء الجميل الذى تحلى به هذه المادة . ولكننا هنا نوفى على عناية النقد الانطباعى بمسألة الأسلوب اللفظى . وخليق بنا قبل أن نتصدى لها أن نؤكد بطريقة عملية جدة الموقف الشعرى بالنسبة لسائر مواقف الإنسان الأخرى . وقد حاولنا أن نشرح ذلك بالإشارة إلى أبيات أبى العلاء . فأبو العلاء يمزج ـ بطريقة ما ـ بين طريقتين فى النظر إلى الموت . يقول أبو العلاء إن الموت ذروة الحياة الماجدة . فالحياة بمعناها الحقيقى فعل مستمر . وكأن التصور الديناميكى للحياة ونشاطها ينتهى إلى هذه التجربة العظيمة . كأن تجربة الحياة وتجربة الموت تتداخلان . وكأن بطولة الحياة وبطولة الموت ـ تتعابثان . ولا شك أن أبا العلاء فكر كثيرا فيما درج

عليه معظم الشعراء من قبله حين نظروا إلى الموت على أنه هزيمة خالصة للحياة . ولكنه كان أوسع أفقا من أن ينتهى إلى الطرف المقابل تماماً ، لذلك وثب بين الأمرين .

لكن تمييز طبقات من المعنى ، على نحو ما حاولنا ، كان وما يزال أليفا . «فالأسلوب اللفظى» يغلب على وصف الأدب العربى قديما وحديثا ، ويعيش فى ظل التأثرية ، ويفصح عن الأخطاء الكامنة فى تصوراتها . لست أدرى إذا كان القارىء يوافق على خطر هذا التركز عند الأسلوب . وقد تجلى هذا الخطر حينما نقبل على شعر معقد مركب غير بسيط . وإذ ذاك نتصور هذا الشعر يرتد بسهولة إلى تفكير ساذج ، زيدت عليه بعض العناصر الخارجية المعقدة ، ويستحيل أمامنا الشعر الثرى إلى خبرة بسيطة . وأصبح من الممكن أن يقتنع كثيرون بأن البساطة هى البنت البكر لما نسميه الجمال . وما عدا البساطة أشياء نسميها أحيانا باسم الجمال اللفظى وما إليه من ألفاظ . وأصبح من

المتعارف عليه أن يتحدث النقاد عن النص الأدبى فيقال هذه هى الطبقة الأولى غير المزوقة وتلك هى الطبقة الثانية المحسنة أو المزوقة . وقد ورثنا عن النقد العربى القديم فكرة الزينة . وكان النقاد المتقدمون يذهبون إلى أن ألوانا برمتها من التفكير تعتبر ضرباً من الزينة .

ونعنى بهذه الألوان ماسموه باسم « البديع » فقد نظروا إلى هذا البديع ـ على الرغم من اختلاف مدلولاته ـ على أنه زينة تحسن العناصر البسيطة . وهكذا يصبح للعناصر البسيطة أصالة غريبة ، فاذا فكر الشاعر تفكيراً معقداً مركبا ، وإذا تحرك عقله فى اتجاهات متضادة أو مختلفة قلنا ، باختصار ، إن الشاعر بصدد عملية من عمليات التحسين ، أو قلنا أحيانا إننا بصدد لون من البديع . وهكذا نجد أن الركون المستمر إلى ما نسميه الأسلوب اللفظى يرتبط ، فى بعض الأحيان على الأقل ، بعدة اعتبارات جوهرية فى النقد الحديث ، يرتبط بالاعتقاد العام بأن خبرات الشاعر شىء بسيط . ويرتبط

بالعجز عن تصور النص الأدبى طائفة من الأجزاء الكثيرة ينفذ بعضها فى بعض بأحكام بالغ ، بل يرتبط بخطأ فهمنا لعملية النمو الطبيعية : إن النبات لا يأتيه النمو من الخارج ، وكل ما يأتى النبات من الخارج هو بعض العوامل المساعدة . ولكن عملية النمو نفسها عملية داخلية مستقلة ومتميزة تميزا كافيا من العناصر المساعدة . ويرتبط هذا الفهم – كما قلنا – بالولع المستمر بأن ينظر إلى الشعر والفنون على أنها متعة . ولفظ المتعة لفظ ردىء مبهم واسع المعنى .

يرتبط الركون إلى هذا الأسلوب اللفظى بشىء غير قليل من القصور فى التحليل . هذا التصور للأسلوب أفسد علينا فهم الأدب . وهو قديم الجذور يرجع إلى ما كان يشيع فى كتابات نقادنا الأوائل حين يقولون إن المحدثين رأوا أشياء فى شعر المتقدمين الفصحاء ، فقلدوها واستكثروا منها ، وأسرفوا فى محاكاتها ، أى أنهم كانوا يغالون فيما اقتصد فيه القدماء .

ومسألة الأسلوب اللفظى التى تشكل كثيرا

من تصوراتنا للنص الأدبى تجعلنا نستعمل كلمات كثيرة مثل الأناقة ، وتجعلنا نفكر فى غموض وضباب . بل إن العمليات الاستعارية الهامة ارتدّت إلى ما يسميه بعض النقاد المحدثين أنفسهم جمالا لفظياً. وأخذ النقاد فى تطبيقاتهم يحيلون مسائل الإيقاع والاستعارة والمعانى بعد المنطقية إلى ما يسمونه «جمالا لفظيا» . وما نزال نجد من يقول: «إن الخيال يلون المعانى ويضفى عليها ثوبا زاهيا تخطر فيه» . أى أن فكرة التحسين وفكرة النشاط الخيالى ما تزالان شيئاً واحداً يغل تفكيرنا ويعوقه عن النمو . وعلى هذا النحو نفهم كيف تعج كتاباتنا كلها بمسائل الأسلوب اللفظى . فالأسلوب – فى رأيهم – أشبه بحبوب تساعد على هضم الشعر «والاستمتاع» به .

وعالم الشعر الخيالى ليس مجرد «حاشية» على الإدراك المباشر أو الإدراك المعتاد . ولكننا مانزال نصف النصوص الأدبية على هذا الأساس ، وكثيرا ما نقول إن الشعراء يحسنون معانيهم قاصدين من ذلك أن التحسين عملية ثانية بعد عملية أولى سابقة .

ولاغرابة فى أن يقترن بكثرة ترديد هذا «الأسلوب اللفظى» تصور خاص للأدب العربى جملة . وقد ذهب كثير من نقاد العرب المحدثين فضلا عن جمهور المستشرقين إلى أن الشعر العربى – عامة – ضعيف الحظ من الخيال . وسنقف وقفة قصيرة عند هذه المسألة التى اقترنت بضعف مفهوماتنا عن الأدب العربى ، وترجمت ترجمة مباشرة عن الاعتقاد فيما نسميه فى عبارة عاطفية مهوشة الزينة والأسلوب وما إليهما . يقول أستاذنا العقاد (١٣) : إن الساميين قوم نشأوا فى بلاد صاحية ضاحية ليس فيها ما يخيفهم ويذعرهم ، فقويت حواسهم وضعف خيالهم ، ومن ثم كان الآريون أقدر فى شعرهم على وصف سرائر النفوس ، وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء ، وذلك أن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن ، ومرجع هذا إلى الإحساس الظاهر . فالأدب العربى أدب سامى يجيد فيما يتصل بوصف المسائل الحسية الظاهرة ، ويضعف فى تخيل الأشياء ، وفى الناحية التركيبية الخيالية نفسها .

الأدب العربى – كما يقول أستاذنا أحمد أمين – فى الجزء الثانى من فيض الخاطر – نبغ فى الحكمة والمثل والجمل القصيرة القوية وما يشبهها ، وضعف فيما يحتاج إلى خيال واسع مطنب وقدرة تحليلية واضحة . وسرت هذه الأفكار فى الأجيال القادمة حتى أصبح من السائغ أن يقال إن الأدب العربى أكثر ميلا إلى الناحية الخطابية التى لا تحتاج إلى براعة فى الخيال والتحليل والناحية الحسية الدقيقة التى لا تلائم استقصاء النفوس . وكأن الرواد ومن بعدهم يعتذرون بضعف الأدب العربى – فى مجمله ! – عن قصور مفهوماتنا عنه – وإذا كان الأدب العربى خلوا ، إلى حد بعيد ، من براعة الفكر والخيال فمن الممكن ، بناء على هذا الرأى ، أن يطمئن الباحثون إلى أن الشعر العربى لم يشهد مذاهب أدبية بالمعنى الدقيق – الأدب العربى فى حديث المتحدثين عنه لم يكد يعرف إلا ما يسمى مذهب البديع ، ومحاولات بعض الشعراء الخروج على تقاليد القصيدة القديمة . ومن الغريب أننا كثيرا ما نقنع فى وصف ذلك

المذهب – المسمى مذهب البديع – بترديد ألفاظ الجناس والمطابقة والاستعارة . ونقول ، كما قال القدماء ، إن أصحاب هذا المذهب عنوا بهذه الظواهر المتفرقة التى كان الشاعر العربى القديم يلم بها إلماما خفيفاً . وهكذا يتبين لنا إذا قرأنا كثيرا من تصورات الباحثين للأدب العربى أننا لا ندرس طرقا مختلفة فى مواجهة الحياة والثقافة ، ولا نواجه أسسا نظرية تحليلية بالمعنى الدقيق ، ولا نتحدث حديثا مستفيضا عن معنى الثقافة فى عقول الشعراء ، ولا نحاكى الغربيين فى نظرهم إلى الآداب الغربية ومذاهبها . وسرعان ما يخيل إلينا أن الشعر العربى يتأبى مجمله على كل تفكير خصب ، وأننا لا نملك بصدده إلا ما ملكه ابن رشيق حينما قال إن الشعر العربى انتقل من طور الطبع إلى طور الصنعة وما إليها. وكما كان ابن رشيق عاجزاً عن مواجهة الشعر العربى من حيث هو نشاط عقلى خيالى عجزنا نحن المعاصرين . وأصبحنا ننظر – فحسب – إلى ما يسمى الخصائص الشكلية بأردأ معانى كلمة الشكل هذه .

ولهذا لم يعد غريبا أن نجد النثر العربى مثلا يوصف بطريقة غريبة فنكتفى بأن نقول مثلا : هناك طريقة للجاحظ وأتباعه قوامها الجمل الطويلة ، والنفس المسترسلة ، والاستطراد ، وتوازن العبارات دون سجعها ، والقصد إلى تلهية القراء وإمتاعهم ، وما إلى ذلك من الظواهر التى لا تصف وجها حقيقياً من النشاط البشرى .

والواقع أن الفكرة العامة عن الضعف الخيالى المدعى إلى جانب الأخذ الوبيل بفكرة الطلاء والتحسين قد أضرتا بوصف الأدب العربى ضرراً كبيراً ، فمعظم الخصائص التى نتناولها تخيل إلينا أن الأدب العربى عبارة عن تحسينات وتلوينات . ولسنا إذن نعنى أنفسنا بكشف مواقف إنسانية متميزة ، وقلّ أن يتصور أدب الأديب أو أدب فترة معينة على أنه موقف إنسانى خاص . ولهذا نقنع بأن نمزق الشعر تمزيق القدماء له ، فهذا مدح وهذا فخر ، أو هجاء ، بدلا من أن نجمع أشتات ذلك كله لنكون صدى لفكرة واحدة أو مجموعة متقاربة من

الأفكار والمواقف . ولم نعد نشعر شعورا قويا بالحاجة الكبيرة إلى العناء . فالأدب ، فى كثير من الأوهام ، ضرب من البساطة الجميلة . وقد أخذت كلمة البساطة سحرا عجيباً ، وكلما استعمل هذا اللفظ زاد بعدنا عن الاستعداد والتفكير ، واستقر فى أذهان الكثيرين أن الأدب شىء بسيط على خلاف العلم المعقد . وما دامت هذه حاله فأى شىء أبلغ من تذوقه ، وأن يشعر القارىء أنه يقف أمام محاسن غامضة . ومهما يكن فقد اقترنت فكرة البساطة بفكرة الضعف الخيالى حتى خيل إلينا بين آن وآخر أن الشعر يستطيع أن يكون جميلا بسيطا ، دون أن يكون مظهراً لنشاط خيالى واضح . وعنى النقد التطبيقى والنظرى عناية مسرفة بالعواطف والمشاعر . فاذا كنا لا نؤمن بالخيال فى الأدب العربى جملة ، وإذا كنا نفهم مصطلح الخيال بطريقة قاصرة فليس أمامنا إلا أن نشحذ عواطفنا ، ونسلمها إلى القراء . ومن القضايا البالغة الدلالة على مانقول أن كلمة الخيال تستعمل ـ كثيرا ـ فى أيدى الدارسين عندنا ـ

للإشارة إلى التهويم والترجيم حيث نفتقر إلى قدر معقول من التحدد . وتستعمل أيضا لتعبر عن شطحات المبالغات ، ومجافاة الحقائق ، وتنكب التجارب واقتناص شوارد الأوهام(١٤)

وخليق بالذكر والمراجعة ، أن هذا الذى يسمى ضعفا خياليا يعبر فى حقيقة الأمر ، عما يسمى فى الاصطلاح الأوربى باسم « الميول الرومانتيكية » .

وقد تكون هذه الميول شديدة الوضوح فى كلمات بعض الرواد وبخاصة جماعة الشعراء النقاد وهم المازنى والعقاد وشكرى . هذه الميول الرومانتيكية ليست هى كل خصائص الخيال أو كل إمكانياته ، وإنما هى اتجاه من بين سائر الاتجاهات . لكن الذى حدث عندنا هو أن الدارسين الأولين ، أو أكثرهم ، كانوا مشغوفين بفكرة « الحلم » و « الغموض » الرومانسى . وإذا نحن درسنا إمكانيات الخيال التى لا تنتهى فسيكون معنى ذلك بدء عهد جديد فى دراسة الشعر العربى .

ونستطيع فى هذا المقام أن نراجع الاستعمالات

الخاصة التى يمكن أن تقصد من وراء كلمة الخيال هذه . فكلمة الخيال قد تعنى فى المناقشات النقدية أحد أمور :

« أولها » إنتاج الصور الحسية ، وبخاصة الصور البصرية . وهذا هو أكثر المعانى شيوعاً ، وأقلها أهمية فى مقام الحديث عن الخيال كما يقول رتشاردز وقد تعنى كلمة الخيال – ثانيا – استعمال اللغة التصويرية ، فبعض الناس يستخدمون الاستعارة والتشبيه استخدامات غير مألوفة أحيانا ، وهؤلاء نصفهم فنقول إن هؤلاء ذوو خيال ، على أن من الواضح أن هذا الاستعمال ربما لا يقترن بالنشاط الخيالى فى معانيه الأخرى . ومن الواضح أن الاستعارة والتشبيه اللذين يمكن أن ينظر إليهما سويا فى هذا المقام يتنوعان تنوعا عظيماً ، ولهما وظائف غاية فى التعقيد والاختلاف .

ثالثاً : وقد تستعمل كلمة الخيال بمعنى آخر ، وذلك هو إعادة تشكيل حالات الناس العقلية ، وبخاصة حالاتهم العاطفية . من ذلك أن يقول الروائى

لناقده : لست على حظ كاف من الخيال حينما يظن الناقد أن أشخاص الرواية لا يتصرفون تصرفات طبيعية ، وقد يستعمل الخيال بمعنى الابتكار ، والربط بين الأشياء التى لا ترتبط بحكم العادة .

رابعا : على أن للكلمة معنى آخر هو تنظيم التجربة من أجل الوصول بطرق معينة إلى هدف معين . ومن ذلك الخيال الذى تقوم عليه الانتصارات الفنية فيما يسمى التكنيك . وهناك بعد ذلك المفهوم المشهور الذى أدلى به الشاعر الناقد العظيم كولردج حين تحدث عن القوة التركيبية الساحرة التى تتسم بالتوازن والمصالحة بين الصفات المتعارضة المتنافرة والمتناقضة . هذا الإحساس بالجدة والحداثة الذى يصحب الأشياء القديمة المألوفة ــ وهذا النظام الذى لا يستطيعه الإنسان فى حالات كثيرة عادية . وهذا الحكم اليقظ الثابت ، والسيطرة على الذات ، والإحساس بمتعة الموسيقى ، وقوة إحالة الكثرة إلى وحدة ، وتشكيل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة أو شعور واحد سائد .

ومن هذا نرى أن الكلمة ذات استعمالات متباينة ، وأن كل استعمال ربما يجد له شواهد كثيرة من الأدب العربى . والتأليف بين المتباينات وإيجاد الوحدة فى المظاهر المتنوعة المتضاربة له ما يشبه الصدى القريب فى غير قليل من كتابات اللغة العربية . وأقوى دليل على أن كلمة الخيال تستعمل استعمالات رديئة هو مانراه عند كثير من المحدثين حينما يسمون التصورات الوهمية تصورات حسية ؛ فالنقاد القدماء كانوا أحذق وأبصر حينما كانوا يميزون بين الصور . وحينما كانوا يلتفتون إلى صور مؤلفة من قطع حسية فى حد ذاتها ، ولكنها لا تؤلف شكلا حسياً على خلاف ما ينظر المحدثون .

وهكذا نتبين بعد مراجعة الفكرة الرومانسية ، ومراجعة الخطأ فى تسمية الصور الخيالية صورا حسية ، ومراجعة الاستعمالات المختلفة لمصطلح الخيال — أن القول فى حظ الشعر العربى من الخيال أكثر ما يكون تشبثا بالعجلة وخطأ التعميم ، واقتحام المسائل الضخمة بأدوات فقيرة .

وهناك أسباب أخرى تزيدنا استبصاراً بسوء استعمال هذه الكلمة ، من هذه الأسباب ما يقال فى الربط بين البيئة ومظاهر التفكير البشرى ، فكثير من الدارسين لا يزالون يخلطون بين واقع البيئة المادية وطبيعة التفكير البشرى فى تلك البيئة . وبعبارة أوضح يقولون إن بيئة الجزيرة العربية صاحية ضاحية ليس فيها غموض ولا ضباب ولا غابات ، ويستنتجون من ذلك بطريقة سريعة ميكانيكية أن التفكير السامى ليس محتاجا إلى أن يشحذ نفسه أو يقوى تصوراته الخيالية . والواقع أنه لا تلازم ، إطلاقا ، بين واقع البيئة وواقع التفكير . ولكننا نفترض أن للبيئة المادية أثرا ضرورياً جبرياً ، ونقفز من انبساط سطح الجزيرة وضوئها الغامر إلى نتائج رديئة عن طبيعة الفكر البشرى فيها .

والواقع أن الظاهر العملى للشعر العربى أو كثير منه يحتاج من الدارس إلى صبر غريب من أجل أن يكشف وراء هذا الظاهر حدثا جديا أو شاغلا عميقا . ولكن هذا الظاهر يغرينا بأن نقف عند

حدود بسيطة ؛ فالأسد هو الشجاعة والبحر هو الكرم والبدر هو الحسن . وليس فى هذا كله أو ما يشبهه أية جدة . غير أننا لا نتهم تفسيراتنا وأدواتنا بقدر ما نتهم النص الذى نواجهه . وما دامت الأدوات التى نستخدمها غير مقنعة تماما فمن أشد الواجبات لزوما أن نشك فى النتائج المترتبة عليها .

إن الذين يدرسون الفنون الإسلامية دراسة جدية يروعوننا بتأملاتهم الخصبة ويجعلوننا نفكر فى أمر هذا التناقض الغريب بين الصورتين : صورة الفن الإسلامى من جهة وصورة الشعر العربى من جهة ثانية . وهذا التنافر بين الصورتين يجعلنا نشك ، على أقل تقدير ، فى فهمنا لإحدى الصورتين . إن دارسى الفنون الإسلامية يؤكدون بطرق كثيرة أن الفنان المسلم عناه شىء وراء الوجود المرئى المحسوس . ودارسو الشعر العربى يقولون إن الشاعر عناه هذا الوجود المرئى المحسوس(١٥) . دارسو الفنون الإسلامية يقولون إن الفنان آمن بوجود جمالى متميز ، وأنه أراد أن يستكنه عالما آخر كالمثالى .

ودارسو الشعر العربى يقولون إن الشاعر عناه أمر المعيشة وشواغلها ، وواقعها فى آلامها ولذائذها . دارسو الفنون الإسلامية يقولون إن الفنان عناه الجمال . ودارسو الشعر يقولون إن الشاعر عنته اللذة . دارسو الفنون الإسلامية يقولون إن الفنان عناه أمر الكون أو الفلسفة الكونية . ولكن هذه الفلسفة لا توجد ، كما يزعم الباحثون ، فى الشعر العربى بشكل قوى ناضج . وهكذا يحار الباحث : طورا يسمع أن الفنان يقف فوق مستوى الفرد وطورا يسمع أن الشاعر لا يستطيع هذا ويعجز دونه . وليس من شك فى أن هذا التناقض غير السائغ يدفع المعنيين بالشعر العربى إلى مراجعة أساليب فهمهم ، وبخاصة إذا عرفنا أن التأثرية التى كانت موضع عنايتنا فى هذا الفصل غزت عقولنا ، وأن قضايا كثيرة نشأت فى أحضان هذه التأثرية ــ خليقة بالمراجعة فى ضوء أدوات أكثر نضجاً . لسنا ننكر على المخلصين إخلاصهم وذكاءهم ، ولكننا نتطلع إلى مستقبل أكثر إشراقاً فى فهم الأدب العربى ، أياً كان موقفك العاطفى منه .

المراجع

١ ـ البلاغة وعلم النفس : أمين الخولى . مجلة كلية الآداب . جامعة القاهرة المجلد الأول ١٩٣٩ صفحة ١٠٤ .

٢ ـ فن القول : أمين الخولى ص ١٥١ .

٣ ـ فن القول ص ١٨٠ ، ١٨٩ .

٤ ـ البيان والتبيين . طبعة السندوبى ص ١٣١

٥ ـ أصول النقد الأدبى : أحمد الشايب . الطبعة الخامسة ص ١٩٠ .

٦ ـ نفس المرجع ص ١٩٢ .

٧ ـ من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : محمد خلف الله ص ١٢٤ .

٨ ـ الأدب الجاهلى : طه حسين صفحة ١

٩ – عمر الدسوقى : الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٠٦ .

١٠ – مقدمة لدراسة بلاغة العـــرب : أحمد ضيف ص ٩٢ .

١١ – حافظ وشوقى : طه حسين ص ٢٧ .

١٢ – مع أبى العلاء فى سجنه : طه حسين ص ٩٠ – ٩٨ .

١٣ – مطالعات فى الكتب والحياة : عباس العقاد ص ٣١٤ .

١٤ – حصاد الهشيم : إبراهيم المازنى ص ١٩٤.

١٥ – محاضرات فى طبيعة الفن ومسئولية الفنان : محمد النويهى ص ١٧ .

الفصل الثانى

« الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الأدبى »

نقول أحيانا إن الأدب تعبير عن المجتمع ، فهل هذه القضية واضحة تماما ؟ إننا إذا أخذنا فى تحليلها وجدناها تعنى أشياء متعددة : أولها مثلا أن العمل الأدبى متأثر بطريقة ما بظروف اجتماعية ، وثانيها أن هذه الظروف تؤلف ـ لا محالة ـ جزءا من مضمون ذلك العمل . وعبارة الظروف الاجتماعية واسعة تشمل كل ما يعنى البشر وما يختصمون حوله . و لكن كلمة «التأثير» هى فيصل المناقشة التى نحن بصددها . فهل نقصد إلى التأثير المباشر أم نذهب إلى التأثير غير المباشر ؟ . الواقع أن الباحثين المعنيين بموضوع العلاقة بين العمل الأدبى والمجتمع يذهبون على الرغم مما بينهم من اختلاف كبير إلى أن العلاقة غير مباشرة(١) . ذلك أن لدينا أكثر من خطوة . لدينا الظروف الاجتماعية ، ولدينا بعد ذلك الموقف السيكلوجى الذى يصاحب هذه الظروف .

ومظاهر الحياة لاتعيش منفصلة ولكننا رغم هذا نقدر المسافة بين الظرف الاجتماعى وعمل الفنان ، وبعبارة أخرى إن الظروف الاجتماعية التى تحيط بالأديب تدعوه إلى التفكير حقا ، ولكن طبيعة هذا التفكير ليست من صنع الظروف نفسها ، عمل الفنان ليس محتوما بعلة خارجية ، ذلك أن الإحالة السيكلوجية للظروف الاجتماعية معقدة حقاً. ومتى تأملنا – مليا – فى هذه الإحالة ذاتها أدركنا أن البواعث الاجتماعية مجرد « حافز » ، والفرق واضح بين مقولتى السبب والحافز . بعض الباحثين يقولون إن الأعمال الأدبية نتجت عن الظروف الاجتماعية كما تصدر النتائج عن الأسباب وعلى نحو ما تنم النار المشبوبة عمن أوقدها . ولكن هؤلاء قلة قليلة لا يعبأ بها ، أما الذين يعبأ بآرائهم ومناقشاتهم فيذهبون إلى أن مقولة الأسباب لا تنظم عالم الحياة الإنسانية(٢) ، ولا توضح معنى النص الأدبى . إنما هنالك حفز أو تأثير غير مباشر أو دافع يستحث الإنسان إلى النشاط والتفكير ، فإذا نظرنا فيما انتهى

ليه هذا الدافع فربما لا نجد إشارة قريبة إليه . وهذا
ما عبرنا عنه بلفظ المسافة . إن السياق الاجتماعي
الخاص الذى يحفز الفنان إلى العمل ربما لا يحمل
شبهاً بمعناه . لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان
على التأمل ، ولكنه كثيراً ما يقف عند هذا الحد ،
فلا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين العمل الأدبي .
العمل الأدبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي
الخاص ، ويعلو عليه وينفك عن إساره . وتفسير ذلك
واضح إلى حد بعيد ، فكل لحظة غنية بأمكانيات
لاحصر لها ، وليس لظرف اجتماعي ما معنى واحد
على عكس ما قد يتبادر إلينا ، فالأديب ينتمي
ـ حقا ـ إلى طبقة اجتماعية ، ولكن هل لتفكير هذه
الطبقة حدود معلومة ؟ وهب أن هناك حدوداً ألا
يستطيع الفنان أن يفكر فى حدود أوسع منها ،
ألا يستطيع أن يخلق الذوق الاجتماعي الذى يمكن
أن يستمتع بما يكتب .

إن فكرة التأثير الاجتماعي لها قصة غير قصيرة ،
ولكلام أصحابها خلابة تحتاج إلى الحذر . هذا تين

يعتقد أن كشف هذا التأثير يجعل معنى الأعمال الأدبية واضحا دقيقاً ! والوضوح والدقة مطلبان عزيزان. ولكن هل نستطيع أن نسلم بمنطق تين فى هذا الموضوع. وهل يمكن القول بأن هذا الموقف يتطلب هذا النوع من الكتاب . أليس لكل موقف أكثر من ترجمة أو تأويل . هنالك عوامل ثلاثة يشير إليها تين ولكن عاقبة هذه العوامل أو نتيجتها مختلفة عنها اختلافاً نوعياً واضحا . وهذا ما فطن اليه سانت بيف أول ناقد لتين حين قال إن الفنان يتحرك فى حرية كاملة(٣) . ولكن هذه الحرية كانت مناط سخرية الاقتصاديين الجبريين على الخصوص ، فقد قالوا مراراً إن الأساليب الفنية من الممكن أن تعزى إلى رد فعل طبقى فى داخل موقف اقتصادى . ولكن هل نجح هؤلاء فى وصف العملية التى تترجم رد الفعل الطبقى إلى عمل فنى من نوع خاص . لقد ذهبوا فى التفسير شططاً ، وافترضوا أسبقية التأثير للأسباب الاقتصادية ، واختصروا المركب الثقافى فى عنصرين اثنين فقط ، وتجاهلوا ما يمكن أن يكون للموقف الاقتصادى

من ردود أفعال كثيرة ، وتجاهلوا أثر العوامل الثقافية التى تسهم فى تكوين القوالب الاجتماعية والاقتصادية ذاتها .

وثار كثيرون على هذا الفهم ونادوا ان باعث الخالق نفسه - لا الظروف الاجتماعية أو الاقتصادية - هو الذى يحول الإمكانيات الثقافية للظروف الاجتماعية إلى أعمال فنية من نوع خاص(٤) . قالوا إن الفن قدرة دائبة فى الإنسان نفسه لا ترجع إلى ظروف اجتماعية أو حضارية ، واستشهدوا على ذلك بمفارقات كثيرة بين الأعمال الأدبية وظروفها .

لقد أكد هؤلاء الثائرون أن العمل الفنى ليس انعكاساً ، وإنما هو إضافة حقيقية إلى الظروف الاجتماعية ، ومن ثم يسهم فى تكوين المجتمع . وبعبارة أخرى إننا نتحدث عن المنابع الاجتماعية للأدب ، ومن باب أولى أن نتحدث عن المنابع الأدبية للمجتمع وظروفه . ولكن كيف السبيل إلى إدراك أصالة العمل الفنى ومعرفته الخاصة به التى لا يستقيها من خارجه ؟ هل نترجم العمل إلى منطق الدعاية

أو المقال أم هل نستقى هذه المعرفة بطرق استاطيقية ؟
لنحاول هنا أن نركن إلى بعض الأمثلة . إننا نجد الباحثين يستشهدون بالشعر العربى على قضايا — درسوها ومحصوها فى كتب التاريخ المختلفة ، هؤلاء مقصرون فى حق التاريخ والشعر معاً . هؤلاء لم يبحثوا عما أعطاه الشعر ، أولم يؤمنوا بالمعرفة الأصلية التى يصح أن ينطق بها الشعر . ولو قدجعلنا الإدراك الجمالى وسيلة إلى كل خبرة ممكنة لبانت لنا من الثقافة الإسلامية وجوه لا تخطر لنا الآن .
إن ما يعطيه الشعر ليس شيئاً من وادى الأخبار السهلة المباشرة التى يستطيع القارىء تبيانها فى المعنى النثرى . ذلك أن الشعركيان ذو شكل لاتنفصل فيه المادة عن الصورة . وكل معلومات تعتمد على تمزيق هذه الوحدة يجب أن تحارب بشدة ، لأنها تعنى تجاهل فاعلية الشعر ؛ وتؤكد وجود معلومات خارجية لاحاجة إلى توكيدها . ومن خلال الخبرة اللغوية الجمالية يجب أن نفهم ما يحتويه الشعر ، ومن خلال هذه الخبرة نفسها ينضج فهمنا للظروف الاجتماعية

والاقتصادية . وربما حان الوقت لكى نتصور النشاط الحضارى. الذى يمكن أن يتحدث عنه فى الشعر العربى وثيق الصلة بجوهر الشكل الفنى ، ولا يجدى فى استخراجه مجرد قراءة الآثار الفلسفية أو مظاهر الحياة المعاصرة . فما يقدمه عالم الاجتماع أو دارس الفلسفة لايعدو أن يكون مادة أولية يتناولها الدارس— كما تناولها من قبل الشاعر— بالاختبار ، مستعداً ، على الدوام ، لتعديلها أو العدول عنها ، متى كان نظام الشعر من حيث هو شكل مستقل داعياً إلى ذلك . معرفة حقائق اجتماعية أو قراءة أفكار حضارية فى العمل الأدبى لاتنفصل —بحال ما — عن البصر بشئون الشعر المعقدة مثل الرمز ، والاستعارة ، ومواضع الكلمات ، وتفاعلها ، وتميز الكل من مجموع أجزائه ، وما يجرى فى أثناء ذلك كله من معنى فوق المنطق ؛ والإشارة المحددة . فالحاجة إلى التحليل الاستاطيقى إذن حاجة ماسة أياً كان الغرض الذى تسعى إلى تحقيقه .

ولكن هذا القول ما يزال يبدو غريباً ، لأننا

نعتقد أن الخصائص « الشكلية » فى العمل الأدبى يمكن أن تدرك منفصلة عن معناه ، وكثيراً ما قال بعض الدارسين إن الشكل يمكن أن يقارن بالتكنيك الذى يتبعه اللص فى سرقة المنزل . يستطيع هذا التكنيك أن ينتزع إعجابنا ، ويظل عمل اللص منكراً قبيحاً . ومعنى ذلك بعبارة أخرى أن الشكل – فى العمل الأدبى – لا يؤثر فى المعنى ، ولا يؤثر المعنى فيه ، وأن من الممكن أن يمتدح عمل ما من حيث شكله ، وأن يعاب من حيث مضمونه ، أو أن يقدر مضمونه ويعاب شكله . فالشكل والمضمون هنا لا يتداخلان ولا يتفاعلان . والشكل – بداهة – هو قوة المضمون ووحدته وتركبه ، وليس قالبه أو وعاءه الذى يحفظ فيه . وإذا تحدثنا عن معنى أدبى دون رجوع إلى هذا الشكل فنحن نخطىء الطريق إليه ونحول العمل إلى مادة إخبارية .

وعلى هذا النحو من عزل مفهوم الواقع عن مفهوم الخلق تصور بعض الباحثين أن من الممكن أن يكون النص الأدبى ذا أصالة فى التعبير عن

الحضارة دون أن يكون مشهوداً له بالقيمة من حيث هو فن . وتصوروا كذلك أن من الممكن أن يتم العمل تمثل جانب حضارى ـ تمثلا خلاقاً ـ دون أن يكون تاماً أو ناضجاً من وجهة التركيب الشكلى . العمل الأدبى يكتسب قيمة فى الدلالة الحضارية من خلال ما نسميه الشكل . فالشكل الناضج يعنى ـ بعبارة أخرى ـ أن الفحوى ليست مستوردة من الخارج وأنها لا يمكن أن تشرح فى حدود أشياء سابقة . الشكل يحمل من المعنى والقيمة مالايستطاع كشفه من خلال مظهر آخر من مظاهر النشاط .

من خلال القيم الاستاطيقية يمكن أن يتغير فهمنا لمعنى التقدم السياسى والعدالة فى بيئة معينة ، ولكن ما يحدث فعلا هو أن الباحثين يختارون أعمالا معينة ، ويعتبرونها ـ خطأ أو صوابا ـ أشبه بزجاج النافذة الذى يشف عما وراءه . وهذه الشفافية المزعومة هى وجهتنا ، أما إذا لم يكن العمل « شفافاً » فإن الباحث ـ فى الحضارة ـ يولى ظهره للعمل أو يسلمه إلى الفنانين والنقاد والاستاطيقيين . إنه يتجاهل

الدلالة أو الدلالات الكامنة فى كثافة العمل الأدبى. ولكن شئون الكثافة إنما تتضح لذى بصيرة استاطيقية. ومن ثم يتبين لنا أن المعنى والقيمة لا ينفصلان .

وربما تكون هذه الملاحظات المركزة مقدمة كافية للنظر فى بعض اتجاهات الدارسين للأدب العربى . لقد أخذوا على الشعر قصوره فى تصوير الحياة الاجتماعية . وكان أستاذنا المرحوم أحمد أمين يعد هذا التقصير جزءاً من جناية الأدب الجاهلى على الأدب العربى — وسارت هذه الفكرة سيرتها ، وعادت إلى الظهور أكثر من مرة . وما يزال شعار كثير من الدارسين الآن أن الشاعر العربى انفصل فى كثير من الأحيان عن المجتمع ولم يكن متضامناً معه . وقد كتب أستاذنا الدكتور طه حسين — على الخصوص — فى مقامات عدة يفند فكرة الانفصال هذه . وعرض فى مقال مفصل من كتابه « ألوان » لتاريخ الشعر العربى ، ورأى فيه آثار الصلة بأنظمة متفاوتة من الحياة . ومنطقه فى هذا السبيل منطق تاريخى يستخرج من الشعر العربى الظروف التى يمكن أن يتصل بها ،

ولا يفرض عليه مطالب خاصة ، ولا يتهمه اتهاماً صادراً عن الطموح الاقتصادى والاجتماعى . والنظرة التاريخية – فى رأى كثيرين – مشبعة بروح السلام . ومن الخطأ وفقاً لمنطق هذا الرائد العظيم أن نخلط مطالب حديثه بمطالب أخرى قديمة ، وأن نأسر الشعراء فى قوالب مفضلة لدينا الآن ، وأن نلومهم لأنهم لم يفكروا على النحو الذى نحبه ، أما أن تكون فلسفة الشاعر من جنس فلسفتنا وأن تكون بواعثه من جنس البواعث المفضلة لدينا فليس هذا بالشيء الذى يعنينا من دراسة الأدب العربى – .

ومهما يكن فقد أريق مداد كثير عن الصلة بين الأدب العربى والحياة ، وظهر الخلط المنفر بين الباعث على قول قصيدة وطبيعة القصيدة ذاتها . وكثير من القصائد ، فيما يحدثنا الدارسون ، يصدر عن علاقات اجتماعية « غير سليمة » فكيف يستقيم فى رأيهم أن ندخل عليها بقلب سليم . ونحن نخلط على هذا النحو بين سيرة الشعراء وشعرهم . نعم لقد جروا فى ركاب الولاة والوزراء ، وبحثوا عن الجوائز ،

وحاولوا إرضاء طبقات معينة من الحكام ، ولكن هذا كله يؤلف جزءاً من حياتهم كبشر ، وربما لايؤلف جانباً هاماً من حياتهم من حيث هم شعراء . ولكن العلاقات الاجتماعية العفنة من مثل التكسب بالشعر ضيعت وأفسدت كثيراً من أحكامنا على الفن ، وتحليلنا له ، وأصبح من الشائع فى كثير من الدوائر أن ينظر إلى الشعر العربى القديم باعتباره صناعة أو حرفة . وأقصى انتصار تحققه الحرفة هو المهارة الأدائية ذات الطابع الميكانيكى (٥). وعلى هذا النحو ضاع فى رأيهم كل معنى للوجدان والحرية .

وقد حاول أستاذنا الدكتور طه حسين أن يذود عن الشعر هذا الضرب من التفكير ، وفرّق بين المدح من حيث هو باعث ، والقصيدة من حيث هى فن . وكان حريصاً على أن يقول إننا أصبحنا لانكترث بالمادح والممدوح فقد ذهب كلاهما مع من ذهب ، وبقى أمامنا هذا الفن الرائع .

فكرة الغرض إذن تضللنا غير قليل ، ولانكاد نقرأ فى القصيدة إلاما يتفق مع « الغرض » ، ولا تتفتح

عقولنا – بسهولة – على غير الأمارات الدالة عليه ، فإن بقى بعد هذه الأمارات شيء سميناه فى راحة رخيصة جمال الألفاظ . كان الدكتور طه حسين يسلم بأن الشعر بيع كما تباع البضائع ولكن هذه الواقعة لا تؤدى إلى حكم دقيق على طبيعة الشعر أو قيمته الصحيحة . فالقيمة بمعزل عن الغرض ، أو هى تطوير جوهرى له . هب أن أبا نواس يقول فى غلام إن حواجبه منمقه مثل حرف النون . هنا يستوقف الدارسين فسادُ الحياة الاجتماعية التى يشارك فيها أبو نواس ، والغرض الذى يقصد إليه أبو نواس ، أما الشعر نفسه وكيف قال أبو نواس الشاعر هذه الصورة ، فهو مالا يخطر ببالنا لأننا لا نفرق دائماً بين البواعث والفن . ولو قد بلغنا من ذلك قدراً صالحاً لوسعنا أن نفرق بين ما تحمله هذه الظاهرة الاجتماعية من اللذائذ الحسية الشاذة وما يؤديه هذا الوصف من تجريد بالغ غامض لا يمكن أن ينكشف مادمنا مشدودين إلى الغرض أو الباعث الاجتماعى – ولكن مثل هذا النموذج كفيل بأن يذكرنا بأن كثيراً

من الشعر يمكن أن يبسط تبسيطاً مسرفاً فى ظل العناية غير البصيرة بالحياة الاجتماعية ومشاركة الشاعر فيها . لقد تذكرنا أن الوسط الذى يعيش فيه الشاعر هو الوسط الاجتماعى ؛ ونسينا أن هذا وسط غير مباشر ، أما البيئة المباشرة للشعر حقاً فهى تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان ، فالشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع . وإذا كان أبو نواس يعبر – كما يقول الدارسون – عن غرض منكر حديث فان ما يعنينا فى دراسة شعره هو كشف التطور الذى أحدثه هذا التعبير فى التقاليد الجمالية للشعر العربى .

الشعر العربى ينبغى أن يميز من العلاقات الاجتماعية المحمودة والمذمومة . يجب أن نعرف متى نسقط فكرة الغرض من حسابنا ، ومتى تم لنا ذلك فسوف نسخر من كثير من الألفاظ التى نتداولها لأنها أقصر من أن تؤدى إلينا فهماً مقنعاً . وما أكثر ما نقول هذه مبالغات الشعراء ، نعنى بها أن الشاعر أراد أن يرضى الممدوح فعدل عن القصد فى الثناء ، فهل يحمل هذا الكلام

مهمة الكشف والتوضيح ؟ لماذا لا نفطن إلى سذاجته ؟
لقد امتلأت عقولنا بالغرض ، والعلاقات الاجتماعية
التى ننكرها ، ثم نظرنا إلى الشعر فلم نستطع فهمه بمعزل
عنها ، بل حملناه عليها حملا ، ولم نستطع أن ننفذ فى
طبيعة الشعر لأنه – فى وهمنا – مجرد تعبير عن
مدح ذميم .

يقول المتنبى :

لم يحك نائلك السحاب وإنما
حمت به فصبيبها الرحضاء ،

أما أنا فواثق من أن فكرة الغرض لا تشرح
تفكير المتنبي ، وليست المبالغة إلا لفظاً يعمى علينا
صعوبة فهم مثل هذا الشعر . كان من حق الشاعر أن
يقول جودك كالسحاب ، ولكن المعانى تستنفد ،
وليس أمام المتنبي إلا أن يأخذ شيئاً شائعاً فى الشعر
القديم ، فيقلبه ويعبث به ، وهذا هو التلفيق . ولكن
فى وسع القارىء أن يسأل وما نوع هذا التلفيق ؟
إننا ما زلنا عند نقطة البدء فى تفهمه ، ولكن الغرض

الاجتماعى هو السيد المطاع ، وظروف القصيدة هى التى تحكم فى أمور الفن وتحليله .

إن الغرض مفهوم قد يخرج عن طبيعة الشعر ، ولكنه يزحف دائماً على عقولنا ، ومن ثم خيل إلينا أننا نصف الشعر العربى فى العصر الجاهلى حين نقول إن الشاعر العربى لسان القبيلة ، يسجل مآثرها ، ويدافع عنها فى المواطن التى تحتاج إلى دفاع . ونظل نجرى فى هذا الميدان ، فنعرض لدفاع الشعراء بعد الإسلام عن مذاهبهم الدينية والسياسية ، واختصامهم حولها .هذا حق . ولكنه يخيل إلينا أن حياة الأدب العربى هى الحياة الاجتماعية والسياسية التى تحيط به ، لا تختلف عنها فى شىء ، وكتب التاريخ إذن هى السبيل إلى فهم الشعر . إن حياة الأدب العربى تتصل بحياة القبيلة وهموم الأحزاب ونصرة العلويين والعباسيين والأمويين وخدمة مرافق الدولة . ولكن ينبغى أن نتذكر هنا قضايا أساسية . إننا نبحث فى الشعر عن قضايا وأغراض صورت فى كتب أخرى. ونحتج لذلك قائلين فى دهشة أليس الأديب صورة

لعصره ومرآة لبيئته . على هذا النحو نتصور الأدب العربى سجلا ـ كما ذكرنا من قبل ـ ولا نبحث عن آثار الجدة والمغايرة بينه وبين مصادر علمنا بشئون الحياة من حوله . ولا نشك فى جدوى تتبع الانعكاسات على فهم الشعر . إن مهمتنا الحقيقية هى كشف المفارقة بين النص وظروفه . إذ ذاك نبحث عن أهمية الشعر . وليس معنى هذه المفارقة أن الشاعر خارج على العرف الاجتماعى والسياسى كما خرج الصعاليك وغيرهم من الطوائف بعد الإسلام ، ولكن المعنى الأساسى هو أن الشاعر لا يكتب القصيدة من أجل الوفاء بالمدح والهجاء والمناصرة والدعاية والفخر فحسب ، بل يكتبها من أجل أن يخرج من هذه الدائرة الضيقة أيضاً . ففى الفن عملية تحول وهدم وإعادة بناء . الشاعر يكشف المعنى الذى يذيب « الغرض » السابق ، ويجعله مجرد عامل يساعد العقل على إحداث تفاعلات فى عالمه الجديد .

ولكن المحدثين ظلوا يحققون ما قاله الأقدمون . حدثنا المتقدمون أن الشعر ديوان العرب . ثم جاء

المعاصرون فرأوا فى نظرية المرآة تأييداً جديداً لهذه القضية القديمة . وجدير بالذكر هنا أن نقطة البدء فى هذه الدراسات الحديثة يمكن أن تعد - بحق - هى كتاب الأدب الجاهلى لأستاذنا الدكتور طه حسين . لقد التفت الدكتور طه حسين إلى شيء من المفارقة بين الشعر العربى والحياة الجاهلية ، واتخذ من هذه المفارقة سببا لإنكار الشعر الجاهلى يضاف إلى أسباب أخرى . قال إن الشعر المنسوب إلى ذلك العصر لا يصور غير قليل من الحياة العربية ؛ فليس فيه أثر من الدين ولا بعض مظاهر الحياة السياسية والاقتصادية فضلا عن العقل العربى الخصم الذى تحدث عنه القرآن الكريم . ومن الضرورى وفقاً لهذا الموقف أن يكون الشعر والحياة شيئاً واحداً ، أو أن نقضى فى أمر الشعر بما علمناه من مراجع أخرى أجنبية . ومهما يكن فقد كان ذلك البحث بدء الاهتمام الشديد « بالحياة » التى تحيط بالنصوص الأدبية . وبعبارة أكثر صراحة بدأ الاهتمام بالحياة الاجتماعية - بأوسع معانيها - يغزو عقول الباحثين على حساب الشعر نفسه ، وعلى حساب مفهوم الحياة أيضاً . ويظهر أن

الظروف التى نشأ فيها تاريخ الأدب العربى ، ودراساته الحديثة ، تكشف هذا بوضوح . لقد تعلمنا أول الأمر على أيدى المستشرقين الذين أسهموا بنصيب كبير فى تجلية الحياة العربية من نواحيها المختلفة . ولكن هؤلاء المستشرقين يعنيهم ، أكثر ما يعنيهم ، الخبرة بالحياة وتطوراتها . معظم المستشرقين ليسوا دارسى فن بالمعنى الدقيق . نحن لا ننكر أثرهم فى كشف معالم من الأدب العربى ، ولكننا نظن أن الصفة الغالبة عليهم هى صفة الرغبة فى العلم بالحياة العربية ، وهذه الصفة متميزة من المطالب التى ينبغى أن تتوفر لدارس النص الفنى .

وقد أخذنا نظن ، بناء على ذلك ، أن المناهج التى نحتاج إليها لا تعدو المناهج العلمية العامة ، أى التعليل العلمى والبعد عن الخرافة ، وربط الظواهر بعضها ببعض بطريقة مقنعة موضحة ، واستخلاص المتشابهات ، والإيمان بالتطور لا بالقفز وما إلى ذلك . وأخذ الرواد يحلون تلك الروح العلمية محل النقد اللغوى الذى كان يعنى به شيوخ الجامعة القديمة . وأدركوا أن الفن محتاج إلى شىء آخر فهبت

التأثرية لتسد النقص الذى يواجه المؤرخ المعنى بالعلم وطرائقه .

ومهما يكن فقد زحفت الدراسات التى تلت كتاب الدكتور طه حسين فى نفس الطريق ، وأخذنا نهتم اهتماماً شديداً بتسجيل الشعر العربى لظواهر الحياة ، ونعد هذا نصراً مبيناً . وأسفرت هذه الطريقة عن أسئلة معقدة . ذلك أنها أوحت إلينا أن الشعر انعكاس للحياة ، وأنه طائفة من الأفكار والمعتقدات المحدودة . يعنى أننا وضعنا موضع التنفيذ كلمة القدماء المأثورة . وتسلحنا فى ذلك بروح العلم ، وظل اهتمام الدارسين للغة العربية وآدابها يعانى من سيطرة هذه الروح العلمية المنسوخة ، وفاضت الكتب والمطولات والمختصرات بالحديث عن المؤثرات . فإذا درسنا الأدب العربى الحديث مثلا وجدنا بعض المؤلفين — على الأقل — يتحدث عن أشياء كثيرة مثل نهضة المرأة ، الانتعاش الاقتصادى ، إنشاء الجامعة ، الاهتمام بالتعليم ، الترجمة ونشر الكتب إلى آخر هذه المظاهر التى تؤلف المادة الأولية للثقافة . وبديهى أن

هذه الخطة تجعلنا نتقصى فى الشعر الحديث مظاهر العناية بالجامعة والتعليم والترجمة ونهضة المرأة وانتعاش الحياة الاقتصادية . وبفضل عنايتنا بتلك المفردات الأولية ننصرف عن تتبع روح الثقافة التى يعطيها الشعر بدرجات مختلفة باختلاف روعته من حيث هو فن . وبعبارة أخرى نقرأ كل هذه المفردات دون أن نخرج بتصورات عامة أساسية عن اللاشعور الجمعى الذى يقرؤه الفنان ويضيف إليه . الشعر إضافة حقيقية إلى الثقافة – ولكننا نحيله فى كثير من الأحيان إلى إخبار أو إعلام أو إذاعة لأفكار موجودة فى مناطق أخرى – وهذا ما عنيته حين قلت فى صدر هذا الفصل إننا نغفل فاعلية الشعر ، وأن هذه الفاعلية الثقافية لا يمكن أن يعثر عليها بمعزل عن حساسية خيالية وقدرة واضحة على متابعة الشعر من حيث هو نشاط استاطيقى .

فكرة الغرض ما تزال حية ، فالدارس الذى تعنيه فلسفة اجتماعية يتشبث هو الآخر بها . وبدلا من أن يقول الناقد القديم هذا مدح وهذا فخر وهذا

هجاء يقول الناقد الحديث كثيراً هذا منفصل عن الحياة أو متصل بها . وأصبحت كلمة الانفصال عن الحياة تستعمل كثيراً فى وصف الأعمال الفنية . ومن الواضح أننا نعنى بهذه العبارة شيئاً واحداً هو أن العمل الأدبى لا يحقق تصوراً ناضجاً للحياة الاجتماعية. والباحث الاجتماعى له عذره إذا هو جعل همه بيان التخلف الذى يشكو منه هذا الشعر وذاك الشاعر . ولكن الذى يدرس الشعر ويجعل التحليل همه مضطر إلى العناية بأمر الشعر نفسه . وسواء أكان الشعر يرضى فلسفته أم كان مناقضاً لها ، إنه لا يدرس اقتصاداً أو سياسة أو اجتماعاً ولا يوازن بين الآراء الناضجة والآراء الخاطئة من هذه الوجهات ، حقاً إن ذلك قد يمس عمله من حيث هو دارس أدب . ولكن تقييم النص من حيث هو فن عمل أوسع وأعقد من ذلك بكثير . إننا ننكر مثلا من الناحية الاجتماعية الشخصية السلبية الراكدة ، ولكن الفنان الناضج يستطيع أن يعطى لهذه الشخصية أبعاداً ومفهومات غنية تجعل صورتها هامة ومفيدة لنا فى تكويننا الاجتماعى بطريقة غير

مباشرة . إن الفنان قد يعبر عن التناقض والانهيار . ولكن الفنان يستطيع أن يعطى لكل ظاهرة « دلالات » تجعل وجودها جديراً بالتأمل . حقاً إن الكاتب ربما لا يعبر عن قضية واضحة ولكنه مع ذلك قد يوفق توفيقاً كبيراً . وكل توفيق فنى يعتبر توفيقاً فى كسب الحياة . إن النضوج الفنى لا يتعارض البتة مع مطالب الفهم الأمين . ولكن قياس الأغراض بعضها إلى بعض ليس يفيد فى توضيح شئون الشعر دائماً ، وبعبارة أخرى إنه يجعل الدراسة كلها ترديداً لموقف واحد رضينا به وآمنا بصلاحيته .

ولهذا الترديد مكانه وأهميته التى لاجدال فيها ، ولكن التحليل الموضوعى للشعر ذو مطالب أخرى يجب ألا تنسى . الشعر عالم واسع ، وأنواع متباينة . ونحن أحوج إلى أن نعرف ما قاله الشاعر منا — إلى أن نسأل عما لم يقله .

ومهما يكن فقد تجنب بعض الدارسين هذا الطريق ، وقاسوا الشعر كله بمقياس واحد ، وظهرت آثار هذه النظرة فى القسوة التى عوملت بها آثار كثيرة ،

بل فترات أدبية كاملة كالرومانسية . فقد كانت فكرة الانفصال عن الحياة تتردد فى وصفها بين وقت وآخر. واعتبر هذا الانفصال مسئولا عما فى الشعر من غموض . بل ربط الدارسون بين الانفصال والاهتمام بالطبيعة . وكانت جماليات اللغة كلها فى هذا الشعر ، وفقاً لهذه النظرة ، صدى الانفصال الذى عانى منه الشاعر . وسمى بعض الباحثين النشاط الجمالى فى هذا الشعر باسم « البلاغة الزخرفية » . ومن ثم أهملت كثافة اللغة ، واعتبرت مجرد أوهام معزولة . وبعبارة أخرى أهمل الدور الذى أداه شعراء الرومانسية فى تاريخ الشعر العربى ؛ فقد حققوا نصراً رائعاً حين أعادوا إلى الشعر العربى جانب القلق والألم من تجاربنا ، وباعدوا بيننا وبين هزال الرضا والسرور ، فضلا عن أنهم أذابوا الانفصال بين الإنسان والطبيعة ، ورأوا أن النهوض بالشعر يجب أن يبدأ بكسر هذا الحاجز . فالسبيل إلى فهم هذه الحركة هو أن نقارنها بما سبقها وأن نتبين القيم التى مهدتها للحركات التى جاءت فى إثرها . وقد حارب الرومانسيون بشعرهم فكرة الغرض المحدد التى أهمت كثيراً من العقول ،

ومن ثم جاءت لغتهم كثيفة لا تشير ، فى يسر ، إلى شيء خارجي واحد .

لكن التناول الاجتماعى ظل يتهم شعراً كثيراً بأنه ذاتى ، ويرى أن الأدب « الواقعى » وحده يفوق الذات ، ويوزع السلطة بين الذات والموضوع توزيعاً عادلا بعد أن ظل الأديب آماداً طويلة يستمع إلى صوته ، ويكتفى بقراءة الطبيعة والمجتمع من خلال ذاته فقط(٦) . وعبارة كهذه مؤداها بسيط هو أن اهتمامات الأدب الواقعى هى ما يصح أن يسمى موضوعات ، وأن الاهتمامات التى لا تسير فى ركابها ، ولا تشبهها شبهاً واضحاً ذاتية أو شخصية . ومن الواضح أن هذه العبارات ليست خليقة بوصف الأدب الواقعى ذاته ، فقد توزعت السلطة بين بعدين أو أكثر فى كل أدب عظيم . والواقعية ، من أجل ذلك فى رأى بعض الباحثين ، ليست مصطلحاً نقدياً مفيداً .

ومغزى هذا كله أن هناك تقديرات اجتماعية معينة أضرت بفهم الأدب قديماً وحديثاً ، ولنضرب لذلك

بعض الأمثلة الأخرى. قال المتقدمون إن الشاعر الذى يقتصر على التشبيب ووصف الهاجرة والفلاة والماء يتأخر فى رتبته عن طيقة الفحول . وهذا هو الحكم الذى تجده فى كتاب الشعر والشعراء . بل إن النقاد القدماء أنفسهم تصوروا الشعراء على أنهم « طبقات » ، واهتموا بالمفاضلة بين الشعراء اهتماماً ينافس التحليل الدقيق . فشاعر أفضل من شاعر لأنه أكثر وفاء بما يتخيله النقاد من مطالب الحياة والمجتمع . وشاعر أفضل من شاعر لأنه أكثر وفاء بما يتطلب السامع فى مثل مقام الخليفة أو الوالى . ومن حولهما جماعة من الراغبين فى المتعة والفهم الواضح السريع واستثارة المشاعر . ولم يخطر لأحد من النقاد أن الشاعر إنسان يعيش فيما يشبه التوتر بينه وبين المجتمع ، وأن مظاهر الاستجابة إلى تقاليد المدح والرضا والتفاهم ينبغى ألا تذهب بنا بعيداً .

أضر التفكير الاجتماعى الضيق بعقول النقاد ، وعاق دون الوصول إلى دقائق الفن الصعبة فى كثير من الأحيان . وفهموا أن الشعر ضرب من التمجيد والتزيين والترويج . ولم يقرأوا فى التراث شيئاً أهم من ذلك

كله . وتلك هى الوظيفة الأساسية الملقاة بين أيدينا .
وظهر أثر هذا الفهم فى مناطق مختلفة ؛ فالتفكير الاستعارى المعقد الذى يسم الشاعرية فى كثير من الأحيان اعتبر ضرباً من إلحاق الناقص بالزائد ، والقليل بالكثير ، والأدنى بالأعلى . كذلك احتفل النقاد أيضاً منذ وقت بعيد بصفة الاستيعاب ، استيعاب الصفات . والاستيعاب يقترن فى الأذهان بأحصاء المحاسن والمساوىء ، بحيث لا ينسى الشاعر فضيلة أورذيلة مطلوبة . وإلى جانب الاستيعاب أحب النقاد التوكيد فى شتى معارضه ، فى تركيب الجملة ، وفى التفكير الأدبى التصويرى وغير التصويرى . وهذا التوكيد أو التحقيق قد يكون معنى مثقلا بالأخطاء لأن الشاعر أو الناقد المعنى به قد يغفل ما فى المعنى من تموجات دقيقة تستعصى على التقرير . وليس التوكيد ، فيما يظهر ، إلا ظاهرة تؤكد مفهوم المديح والهجاء ، والذهاب بهما إلى أبعد حد ممكن . وليس أدل على رسوخ هذا المفهوم فى عقولهم من وصف المعنى بأنه شريف وجليل كما يوصف الرجل فى الحياة ، واعتبار هذا الشريف يمثل اعتبار مكانة الرجل المرموق . ومن

ثم تضيع معالم أفكار وتصورات لا حد لها . حقاً إن فكرة التمجيد غزت عقول الشعراء قديماً وحديثاً حتى رأينا من يتعرض للطبيعة « يمدحها » كما يمدح البشر . ولكن هذا لا يؤدى إلى النتائج المتوهمة فى عقولنا كثيراً ، فلكل غرض يعيش فى الذهن ما يحييه وما يميته ، ودافع الحياة يختلط بدافع الموت . ويجب أن نفرغ من فساد هذه الأغراض وعجزها عن مواجهة الشعر العربى على الرغم من اعترافنا بكثرة التمجيد أو المدح فيه . ولكن الغرض ، كما حاولنا أن نقول ، مفهوم ذو حدين ، وعلى الناقد أن يستعملهما معاً فى حذق وأمانة .

وفى العصر الحديث اهتم كثير من النقاد بالتمييز بين العاطفة الشخصية والعاطفة الاجتماعية ، وتحدثوا عن أثر الفن فى حفظ الإنسان لذاته ونوعه وبحثه عن حياة أفضل ، وظهرت بوضوح عاطفة البحث نحو إصلاح الحياة ، وحاول بعض الباحثين ، كما رأينا ، أن يقول إن البراعة الفنية لها معادل اجتماعى . ولا شك أن الفن له قيمة أخلاقية واجتماعية ، ولكن

هذه القيمة متميزة كما يقول رتشاردز من التوجيه المباشر . يقول إن أسلوب الشعر فى تكييف هذه القيم لا يقوم على الشرح والبسط ، وإنما يقوم على أساس أعم من توسيع العقل(٧) ، وإفساح المجال أمام حساسية الإنسان . وقد وصف رتشاردز تولستوى وغيره من ذوى المطالب قائلا إنهم تصوروا القيم تصوراً ضيقاً تعوزه الرحابة ، وتصوروا الأخلاق كذلك تصوراً ساذجاً .

إذا نظرنا إلى الشعر من وجهة نظر المطالب المحددة بدا لنا أقل فائدة من العلم والأخلاق والفلسفة الاجتماعية . والحق أن الشعر لا يستطيع أن يحل محل أى نشاط آخر مفيد . وكذلك لا يستطيع كل بحث اجتماعى أو خلقى أن يحل محل الشعر ، أو يعوضنا عنه . إن فكرة المطالب تنافى الشعر من حيث أنه نشاط يتأبى على التجريد . ومن خلال تمرد الشعر على وحدة المطلب المباشر ، أعنى من خلال أداء الشعر لوظائفه الاستاطيقية يؤدى وظيفة هامة للحياة . فالوظيفة الحيوية تعتمـــد على الوظيفة

الاستاطيقية . ومن الممكن إذن أن نقول إن الشعر يخدم ألوان النشاط على نحو ما يستطيعه الفن الكامن فيه . فالشعر من حيث هو شعر ذو خصائص استاطيقية ، وهذه الخصائص هى التى تحدد ذاك التأثير وتوجهه(٨) .

المراجع :

١ ــ René Wellek & Austin Warren : Theory of Literature, London, 1954 p. 102.

٢ ــ عبد السلام القفاس : الأنا والآخر على ضوء الفنومنولوجيا والتحليل النفسى . مخطوط ص ٢١٦ .

٣ ــ R. W. Stallman : Critiques & Essays in Criticism, Ronald Press, New York, 1949 p. 421-452.

٤ ــ Edward B. Henning : Patronage & Style in The Arts : A Suggestion Concerning Their Relations. Journal of Aesthetics and Art Criticism, June, 1960.

٥ ــ مبادىء علم الجمال تأليف شارل لالو

ترجمة مصطفى ماهر مراجعة يوسف مراد . دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٥٩ ص ١٥٢ ، ١٥٣

٦ ـ الأدب الواقعى : يحى هويدى مجلة الرسالة الجديدة : العدد الخامس والثلاثون أول فبراير ١٩٥٧ صفحة ١٩ .

٧ ـ I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 65.

٨ ـ Murray Kreiger : The New Apologists for Poetry : University of Minnesota Press, Minneapolis, 1956 p. 168.

الفصل الثالث

« التحليل النفسى وأثره فى مفهوم المعنى »

كشف فرويد عن المعنى والبواعث فى مجالات درج العلم على النظر إليها بعين الريبة ، وتجريدها من كل معنى ، وإنكار حقها فى الاهتمام العلمى باعتبارها تافهة وأدنى من أن يتنازل بالنظر فيها ، أو اختزلها ـ حين حاول تفسيرها ـ إلى عوامل فسيولوجية ، وجردها عن مغزاها الإنسانى . كشف فرويد عن المعنى فى مجالات اللامعقول ، والحلم ، واختلالات النفس ، وأمراض العقل ، والسقطات غير المقصودة. ولم تعد هذه الظواهر أفاعيل قوى سحرية غير منظورة ، ولم تعد من قبيل التوازى النفسى الفيزيقى الذى يمتنع على البرهان . بل أصبحت حافلة بالمعنى ، فما يفعل الإنسان شيئاً عبثاً . وهذا هو مبدأ الغائية ذاته (١) .

كل الأفعال الإنسانية لها معنى . هذه القضية تجمل كل مكتشفات فرويد ؛ فتفسير حلم ما معناه

أن تحدد له معنى ، أى أن تستبدل به شيئا آخر فينتظم فى سلك أفعالنا النفسية كحلقة لها من القيمة والشأن مثل ما لغيرها . ومن الممكن أن نتقدم خطوة نحو فهم العبارة السابقة إذا قارنا أفعال الإنسان السلوكية اللامعقولة بكلمات اللغة . فالكلمات ليست أصواتاً تلفظ ، أو خطوطاً ترسم ، وإنما الكلمة رمز وتجسيد ودلالة على موضوع يتعداها ، كذلك السلوك العاطل عن المعنى فى الظاهر لغة مبدلة أو رمز ذو منطق خاص يستهدف الاتصال ، ويتجه نحو الآخرين من أعضاء الجماعة الحية(٢) .

فى هذه الجوانب تتضح الأبعاد الكاملة لقضية فرويد ، وتتلخص إضافته الكلية إلى الثقافة الإنسانية: لغة بديلة خاصيتها هى الإغماض والتحريف ومجانبة الدقة التى تتطلع إليها لغة العقل السوى . هذه التعمية وليدة محاولة عنيدة للإخفاء . هذا البوح المعمى الذى تتسم به لغة السلوك اللامعقول يفضى بنا إلى الصيغة الأولى لمعنى تلك الأفعال الغامضة (٣) فهى توفيق بين ميول متنافرة متضاربة ــ وهى كذلك ذات معان

متضاعفة . تلك هى خلاصة سريعة للمفهومات الأساسية التى تركت أثراً بليغاً فى تفهم العمل الأدبى بوصفه لغة ذات عمق . وبعبارة أخرى أسهمت مبادىء فرويد فى تنوير أفكار الشعراء وتصوراتهم . ولم نعد فى وسع أحد أن يتجاهل كشوف هذا الرائد العظيم فى مجال المعنى . المعنى فى المجال النفسى وفقا لفرويد بنية رمزية حافلة بأبعاد ، ولها دقة خاصة رغم تعميتها وتحريفها (٤) . العقل عامل منتج للرموز ولا يكاد يعبر عن نفسه فى الأحلام بغير هذا الطريق . ونحن نعرف أن كثيراً من الحيل التى يقوم عليها الحلم يمكن أن تنطبق على الأشكال الرمزية بوجه عام . الرمز فى الحلم والفن تعبير غنى لما يحمل من معنى متعدد كثير . والرمز نوع من التعبير غير المباشر لا يسمى الشىء باسمه ، بل يتجنب فيه الوصف المستقيم المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقة لافتة . الأرجح أن الرمز يظهر الشىء ويخفيه معا فى وقت واحد . والرمز على هذا يدخل فى تكوين مساقات مختلفة ، فهو يدخل فى مساقات عقلية ولا عقلية أو هو يدخل فى سلسلة

من الأفكار الواعية وغير الواعية ، أفكار ليست متساوية النسبة إلى الوعى .

الرمز إذن طبقات كثيرة متنوعة المصدر . كذلك نعلم أن الرمز يواجه تجارب فردية مختلفة بحيث يعنى عند القارىء مالا يعنيه عند المؤلف . ويعنى عند هذا السامع مالا يعنيه عند ذاك الآخر . كل هذا معناه أن الرمز أو المعنى الرمزى لاينبع من من طبقة مفردة ، ولا يتحرك فى مستوى واحد من مستويات الذات ، ولا يمكن إذن إلا أن يكون شيئاً مثقلا متأصلا ذا جذور لا يعرفها بتمامها القارىء أو المؤلف .

ولا شك أن فى كل نوع من الرمزية عنصراً من الإبهام وإيثار الطريق الطويل الشاق على الطرق السهلة . ولكن لا نكاد نستطيع أن نقول إن الغرض من الرمز هو الإخفاء من دون الإظهار والإيضاح . إن الرموز ليست نوعاً من تخبئة الأشياء من أجل البحث عنها ، وليست نوعا من التعبير عن الذات يوافق القواعد الأخلاقية . وربما لا يكون الشيء

الغامض فى الرمز هو الفكرة التى تقع من خلفه ولكنه مساق الدلالات الضمنية التى تسكن هذه الفكرة (٥) ، فالفكرة تدخل فى علاقات متعددة مطوية كثيرة لا يشف منها فى وقت واحد إلا شيء قليل . فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزى ليست هى الغموض أو السرية ، ولكنها الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيراً مستمراً .

إن التحليل النفسانى غذا فكرة الإخفاء حتى أصبح اعتبار الأعمال الأدبية ضرباً من الأحابيل أمراً مشروعاً فى رأى كثيرين . وأخذ الدارسون يبحثون عن صدى الإخفاء فى أعمال تبدو فى الظاهر قاصدة أو مباشرة . ومن الناس من يفسر الإخفاء أو الرموز باعتبارها علامات مجردة تقليدية جافة لها معنى يمكن أن يطلع عليه بطريقة أقرب إلى قراءة المعنى فى المعاجم أو كتب تفسير الأحلام . ولكن هذا تزييف ينبغى أن يقاوم ، وألا يحسب وزره على التحليل النفسى من حيث هو . والذى هو أصح

أن التحليل النفسى يهفو إلى كشف الرموز حيث لاترتقب ، وكأن العبارات الوصفية التى تقابلنا فى كثير من الشعر العربى – مثلا – من الممكن أن تحمل شيئاً يختلف عن الدعاوة المباشرة وغير المباشرة – ومن ثم يبدو التحليل النفسانى ساخراً من عبارة التقرير . فالتقرير لا يمكن أن يخدعنا طويلا ، وقد يحمل فى بعض ثناياه – عناصر تهدمه أو تحوله عن ظاهر وجهه .

كل شىء يمكن أن يكون رمزاً . هذا هو الذى يفطن إليه قارىء التحليل النفسى . ولكن لا شىء فى هذا التحليل يحملنا على أن نجعل الرموز جنسية دائماً ، وأن نظن أن كل شىء رمز لأعضاء التناسل أو موقف أوديب أو صورة الأم . لاشىء يحملنا ، فى التحليل النفسى ، على نظام من الرمزية رتيب متكرر قاس . وليس من اللازم – بداهة – أن يكون المعنى الخبىء فى العمل الفنى من وادى الرموز الجنسية .

ولكن بعض الناس قد يعترضون على تفسير

التحليل النفسى ، ويذهبون إلى أن المعنى الذى يقدمه إلينا المحلل النفسى عن العمل الروائى ، مثلا ، لم يكن قائماً فى ذهن المؤلف . ولو كان فى ذهن شكسبير شىء من عقدة أوديب التى فسر بها جونز شخصية هاملت لكان قد أخبرنا . وليس هناك علاقة بين صحة التفسير وقصد المؤلف . وقد أرانا التحليل النفسى بما لا يدع مجالا للشك – المنابع اللاواعية للمواقف الروحية ، كذلك يقلل من أهمية الأفكار الواعية من حيث هى مصدر مباشر . ولكن هل عقدة أوديب ، وهى مثال مشهور فى التحليل النفسى ، توجد فى عقول الناس الذين يتذوقون هاملت . من الممكن أن يقال هنا إن السامعين يقعون أيضا تحت تأثير دوافع لا يدركونها إدراكاً كاملا .

للعمل الأدبى أكثر من معنى . وربما لا يكون أحد هذه التفسيرات الكثيرة متصلا – اتصالا واضحا بالمعنى الذى كان يعلقه الأديب فى ذهنه تعليقاً واعياً . ولكن لا بد أن هناك معانى كثيرة موجودة بطريقة

لا واعية فى الذهن حينما يشتغل الفنان بتأليف عمله . ويجب أن ننتبه إلى أنه ليس لدينا ما يمكننا من التفرقة بدقة بين الكامن والطافى من المعانى على ذهن المؤلف . وليس من شك فى أن الذوق النقدى العام أصبح أكثر ميلا إلى رفض التفسيرات البسيطة والأخذ بالتفسيرات المعقدة التى قد يدهش لها الفنان إذا ووجه بها ، وأن النقاد لا يترددون فى استخدام « المعنى المفروض » ، ونسبته إلى النص ، ولو رجح لديهم – بأية طريقة – أن الفنان لم يكن يتمثله تمثلا واضحاً .

لقد واجهنا التحليل النفسى محذراً من التفسيرات الناقصة الساذجة غير الكافية ، ثم ألقى فى أنفسنا أن الغريب والمنحرف هو المعتاد . التحليل النفسانى حمل على التفسير الساذج بطرق مباشرة وغير مباشرة ، ومن ثم فتح أمامنا ضرورة البحث والمفاضلة بين التفسيرات ، أيها أكثر ملاءمة . وقد تكون الملاءمة مقياس الصدق فى المجالات الإنسانية والتاريخية . فحدوث واقعة تاريخية يعزى إلى أسباب عدة .

وفى كل محاولة لتفسير هذه الواقعة نحذف بعض هذه الإمكانيات ، ونعلى من شأن بعضها الآخر . وكل جيل يختار ما يشاء من الإمكانيات فى تفسير التاريخ . ووصف الشخصية التاريخية كشرح العمل الفنى لا يمكن أن يقال فيه ـ ببساطة ـ إنه صادق أو كاذب ، بل يقال فيه على الأرجح إنه مناسب أو غير مناسب (٦) ، قوى أو كليل ، يعبر عن تناول جديد مباشر أو يعوق هذا التناول .

وعلى ذلك فالمقياس الصحيح للتفسير المحتمل لا علاقة له بما فى ذهن المؤلف ، وإنما التفسير المقبول هو الذى يثرى تجربتنا المباشرة . ومن الضرورى أن نلاحظ ما بين التجربة المباشرة والتفسير النظرى من تفاعل . ولهذا نجد أن تفسير التحليل النفسى ــ على الرغم من أنه قد يبدو مجافياً لتصورنا لتجاربنا المباشرة ـ يدخل الآن فى مجال حساسيتنا وإدراكنا ، ويضيف أبعاداً جديدة إلى الأعمال الفنية . ومعنى هذا أن عقدة أوديب آخذة فى تكوين جانب من معنى هاملت ، وإذا نظرنا إلى المستقبل القريب وجدنا أن

أى تفسير مناسب لتلك المسرحية لا يمكن أن يطرح تماما وجهة نظر التحليل النفسى .

إن فرويد أمدنا بأفضل أساس لتناول التحليل النفسى شئون النقد الفنى . ونكتفى هنا بأن نشير إلى التمثيل غير المباشر ، وعملية الرمز ، والاستبدال ، أو النقل ، والتكثيف ، والتمييز بين المعانى الظاهرة والكامنة . واستعمال مثل هذه الأدوات يجلو مبادىء هامة من مبادىء التمثل الفنى . ولا ريب فى أن الغرض الأخير من ارتياد التحليل النفسى للفن هو توضيح الأفكار الأساسية الكامنة وراء المضمون الظاهر للعمل الفنى . ومن ثم نالت الصور فى الشعر عناية جمة ، فالصور ذات دلالتين اثنتين ، إحداهما ظاهرة ، والثانية خافية قد تؤثر فى عقل القارىء منذ القراءة الأولى تأثيراً لا يستطيع أن يتبين مرجعه . إن الشاعر يتخير كلمة أو صورة ويؤثرها على غيرها لأسباب لا يعلمها . ولكنها ذات تأثير حاسم فى نجاح عمله الفنى . ويردد النقاد أن الشاعر أو الفنان يضع فى عمله أكثر مما يعيه بوضوح ، وأنه يستقى من منابع

يستطيع التحليل النفسى أن يشير إلى طرقها . ومن أجل ذلك قد يكشف القارىء عنده نوعاً من الالتباس لا يراه هو . وقد شاع هذا الالتباس كثيرا فى الشعر الحديث . ونحن نسمى الصورة ملتبسة إذا كانت تنقل إلينا أكثر من معنى فى عبارة واحدة ، أو إذا كان معنيا العبارة أو معانيها تترابط من أجل الدلالة على خبرة مركبة موحدة متكاملة ، وإن يكن المعنيان فى نفسيهما غير متماسكين . والواقع أن الالتباس لا يرجع إلى أسباب خاصة بعقل الفنان وحده ، ولكنه أيضا ثمرة التفسير الجديد المتواصل الذى يحاوله كل جيل من أجل الاتصال بتراث أسلافه صلة مباشرة . ومن المفروض إذن أن ينمو تنوع التفسيرات مع تقدم التاريخ . ويصبح العمل الفنى أكثر تعقيداً أو التباساً كلما تقدم به العهد .

ونحن نتحدث هنا عما نسميه المعنى الظاهر والمعنى الكامن(٧) ، ولكن من الواجب أن نتذكر أننا لا نعرف يقيناً ماذا قصد الفنان أو عنى . ومن هذا الوجه يصبح التمييز بين المعنى الكامن والمعنى الظاهر

تعبيراً عن عقل المتلقى وحده . وليس تعدد المعنى قرين الإبهام دائماً ، بل إن العبارة الملتبسة المتعددة المعنى قد تأتى نتيجة للعناية الشديدة بالوضوح والتمييز. ومن الخطأ أن نظن أن الالتباس ينشأ عن فقدان الاهتمام بالإخراج البين . فالعبارة الواضحة فى رأى العقل ، لأول وهلة ، من الممكن أن تحمل أثقالا تحتاج إلى الشرح وإعادة النظر . والمهم هو أن الخلق الشعرى يحتمل دائما كما يقول فرويد أكثر من تفسير واحد . والراسخ فى الأذهان هو أن صور القصيدة أكثر احتمالا لهذا النوع من تعدد التفسير قياساً على صور الحلم ، أما العبارات المجردة ، أو مانسميه كذلك فهى أقرب إلى التفسير الواحد . وقد كان الإطلاق دائما مطية الخطأ ، وقد حرمنا هذا الوهم من البحث عن ثراء كثيرمن الشعر الذى لايسيطرعليه المفهوم الحديث للصورة .

حقا إن الالتباس ليس ظاهرة موجودة فى الشعر ، على الدوام ، فنحن نلاحظ مثلا أنه أكثر شيوعاً فى الشعر المعاصر ، ولكن ربما يحتاج القارىء

المعاصر إلى أن يجد بعض مظاهر تعدد المعنى فيما يقرأ من الشعر الذى ورثه . وكل جيل يختار لنفسه فيما ، ويظهر أن التكثيف بالمعنى الذى قاله فرويد فى تحليل الأحلام أصبح أثيراً ، فالغموض والالتباس والصعوبة وكل وسائل التعبير الدائرية ، ورفض السهل المقبول السار ، كل هذه أدوات تستعمل من أجل دعم دينامية الحياة العقلية ، وتجنب الإسراف فى تبسيطها الذى ينجم عن اعتبارها استاتيكية أو ثابتة (٨) .

كذلك كان للتحليل النفسى أثر هائل فى الاتجاه إلى مفهوم التوتر فى العمل الفنى ، وتوكيد مشاعر معينة مثل الشعور بالخطأ أو الفقدان أو الضياع . يقول بلزاك كل امرأة يعاشرها المرء هى قصة لا تكتب . وكأنما يستحيل كل تحقق فى الحياة نوعاً من إجهاض الفن (٩) : إن العلاقة بين الروح والعالم الموضوعى ، بين الحقائق والأحلام ، بين النفس والواقع الخارجى متوترة . هناك فى العمل الفنى هرب وعودة إلى الواقع معاً . فالفنان لا يضيع الواقع ضياعا كاملا ، فهذا إنما يليق بالمجنون .

ومفارقة الفنان للأمر الواقع أقل درجة وأصالة من مفارقة العصابى . وربما صح أن يقال إن هناك كفاحاً جدلياً بين رفض الحقائق وقبولها ، بين هدمها والاحتفاظ بها ، بين احتذائها وتجنبها . وبعبارة أخرى إن العمل الفنى فى رأى التحليل النفسى ليس وحيد الجانب ، ففيه يتفاعل الاتجاهان المتضادان ، ويكونان معاً شكل استجابة موحدة .

إن الحياة العقلية تتركب من تضاد وتفاعل (١٠) وتكيف متبادل بين البواعث الغريزية ومطالب الواقع على نحو ما تعبر عنها التقاليد الاجتماعية والأنظمة الأخلاقية . لهذا كله اصطبغ العمل الفنى بصبغة الدراما والصراع . ولم يعد معنى الغناء الحلو الساذج أثيرا فى فهم الفن . وأصبح الجانب الحزين والتراجيدى يؤلف جزءاً أساسياً من حساسيتنا بالأعمال الكبرى . فهناك ضرب من الخلاف ، ومعنى من العزاء ، وحاجة إلى الإعلاء ، وقدر من الرفض . لقد شجع التحليل النفسى على الاستمتاع بالألم والمعاناة والتشاؤم وإشفاق الإنسان على نفسه ، ورأى فى

الغموض أو الالتباس متسعاً لخدمة هذه الأغراض .
وهذا الغموض سنعود إليه مرة أخرى ، ولكننا هنا معنيون على الأخص بتأثير التحليل النفسى فى البحث وراء مظاهر الاتفاق عن الخلاف والتصارع والتضارب. وقد ترجم هذا التضارب فى حديث النقاد ترجمات مختلفة . والمتأمل فى كتابات النقاد الجدد يرى أثر فكرة التخاصم والإبدال ، ويرى كذلك الإلحاح على المظهر الدرامى للعمل الفنى ، ولو سمى فى بعض الأحيان باسم الشعر الغنائى . والواقع أن التحليل النفسى رفض فكرة الحب والولاء الخالص، والخدمة البريئة من الأثرة والشهامة الصادقة النقية . (١١) ومثل هذا الرفض خليق بأن يجعلنا نعيد النظر فى نماذج كثيرة من الشعر العربى .

فى الكلمات السابقة حاولنا أن نلخص وجهة نظر التحليل النفسى إلى العمل الأدبى من حيث معناه ، وفى وسعنا إذن أن نقول إن الخبرة السيكلوجية — فى بعض الأحوال — تثرى القيمة الفنية ، أو أنها تعزز وجود التركيب والاتساق والوحدة ، وبعبارة

أخرى إن التحليل النفسى ـ كما لاحظنا ـ كان ذا دور كبير فى تكييف المقاييس الحديثة للمعنى الأدبى وقيمه ، ولكن من حقنا أن نعرف أن الملاحظات السيكلوجية قد تتعلق بأشخاص الأدباء . وها هنا نمس مشكلة معقدة هى الصلة بين العمل الفنى وشخصية صاحبه : إن النقاد والاستاطيقيين يذكروننا ـ دائما ـ أن العمل الفنى يبعد عن شخصية صاحبه . وإذا كان العمل الفنى جميلا فليس معنى ذلك أن وراءه نفسا جميلة ، وإن تاريخ حياة العظماء كثيراً مايظهرهم صغاراً من الناحية الخلقية فى خارج مؤلفاتهم الممتازة التى تتسم وحدها بالعظمة(١٢). والحق أن هذا الاختلاف الواضح الشائع بين الفن وحياة الفنانين يثير استنكار القراء البسطاء الذين لا يرون فيه إلا لؤماً ، وتكلفاً كاذباً جديراً بالاستنكار ، أو شيئاً مختلا غير منطقى .

وهب أن فى وسعنا أن نعرف كثيراً عن حياة الكاتب ، وليس هذا متيسرا دائماً ، فهل نستطيع أن نزيد بصيرة بأعماله ؟ علينا هنا أن نتجنب الإجابة

السريعة ، فالفنان ربما لا يضع فى عمله الفنى ماهو عليه ، بل يعطى لنا ما يود أن يكون أو ما يمكن أن يصبحه أو ما يخشى أن يؤول إليه . لقد رأينا دراسات كثيرة تفحص المعلومات الجزئية المتعلقة بحياة المؤلف وسيرته ، ويظل هذا الفحص حتى ينتهى بنا إلى صورة معينة للمؤلف من حيث هو رجل ، ولكن هنا تبدأ العثرة ، فكثيراً ما ظننا أن الأعمال الأدبية تصدر عن أصحابها بطريقة أوتوماتيكية. فقد خيل إلى الدارسين المعنيين بحياة الكتاب والشعراء أن إنتاجهم لايعدو أن يكون نتيجة تلقائية من نتائج شخصياتهم ، وفاتهم أن العمل الأدبى يتحرك حركة ذاتية خاصة به لا حركة تابعة لذاتية صاحبه . ومن أجل ذلك كان الكلام عن شخصية الفنان فى معظم الأحيان هروباً من النص ومشقاته أو تسوية وهمية بين النص وصاحبه (١٣) .

وقد أكد النقاد والاستاطيقيون أن العمل الفنى يحرر نفسه من مؤلفه إلى حد أننا قد نرى أن دور هذا العمل فى حياة الفنان يطمس المعنى الباطن

والمنطق الداخلى للعمل الفنى . ينبغى إذن ألا نخلط بين التنظيم الداخلى الفنى للعمل وفائدته فى حل مشكلات الفنان الشخصية . ذلك أن الدلالة الاستاطيقية للعمل الفنى ليس لها معادل سيكلوجى : والوضع العقلى الواحد (كالظرف الاجتماعى الواحد) يصلح لتعليل منتجات متعددة متفاوتة . فالظروف النفسية إذن ربما لاتمدنا بنسيج العمل الفنى : وقد لاحظ إليوت أن الفكرة العاطفية تستمد دلالتها من مساق العمل الفنى الذى تدخل فى تركيبه لا من مساق التجارب التى نبعت منها ، فمادة العمل الفنى لاتوجد فى تاريخ حياة الشاعر ، وإنما تنبع من العمل ذاته ، وهى تتبع منطق اللغة لامنطق العواطف . وكلما تعمقنا أصل العمل الفنى فى حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتى .

والواقع أن الإسراف فى تقدير نشأة الأعمال الفنية مظهر لمغالطة التفكير البيولوجى(١٤) الذى يعتبر الطور الأول من أية عملية مبدأ كل طور آخر من أطوارها المستمدة بعد ذلك . فليس من الصحيح إذن أن يقال إن الطور الأول هو الجوهر الذى تتألف منه العملية

فى كل مقوماتها وأجزائها المستحدثة . فى مجرى النمو تحدث دائماً انحرافات وتعديلات وتكيفات يهملها المعنىُّ بسيكلوجية المؤلف . وعلى ذلك نرى أن خصائص العمل الفنى الجوهرية ليست هى العوامل الأساسية التى تسيطر على الفنان . وتبدو القيمة الفنية أو الطابع الجمالى أمراً عرضياً من وجهة النظر إلى النشأة والأصول سواء أكان اهتمامنا سيكلوجياً أو فسيولوجياً أو اجتماعياً .

ومن الإسراف إذن أن نظن أن العمل الفنى وثيقة تستند إلى تجارب وميول عقلية حقيقية . إننا قد نحتاج فى فهم العمل إلى بعض هذه التجارب ، ولكنها لن تشير إلى تكوينه من الناحية الشكلية ، فالفن ليس تعبيراً فحسب ، الفن يحتوى على كثير من العناصر التى يضع الفنان يده عليها حين يقرأ تاريخ الفن ، ولا تنبع من حاجاته الشخصية وأهدافه الذاتية ، وقد قال فرويد فى بعض كتاباته الأخيرة (١٥) إن العمل الفنى ينمو على مايحب ويختار ، بل هو يواجه مؤلفه أحياناً مواجهة خلق مستقل غريب عنه .

ولكن ليس معنى هذا كله أن من غير المشروع أن يشرح العمل الفنى على أنه محاولة فنان أن يعبر عن نفسه ، وإنما السائغ المشروع أيضاً أن ينظر إلى العمل الفنى على أنه نظام لاشخصى مغلق ينطوى على نفسه فقط . وكثير من عناصر العمل الفنى يمكن أن يشرح فى ضوء نقد الفن الذى يتجاهل شخصية الفنان . ولكن بعض العناصر الأخرى لايمكن استيعابها تماماً إذا فصلت عن الحقائق التى منها نبعت. وهذه الحقائق لاتفسر ، فى نفسها ، عناصر العمل الفنى من حيث هى قيم ، وإن أمكن أن تؤدى بطريق غير مباشر إلى تنويرها .

ومغزى ذلك كله أن الظاهرة النفسية أو الخاصة الفسيولوجية متميزة من القيمة الجمالية ، وأن من الممكن أن تذهب بنا الظنون فى المنابع السيكلوجية للنص دون أن تنير أمامنا هذا النص فى أعماقه وكيانه المستقل . فنحن لانستطيع أن نحدد العمل الأدبى تحديداً مقنعاً بالرجوع إلى هذه المنابع . وبعبارة أدق إن ظروف العمل - كما قلنا - لاتتعلق تعلقاً مباشراً

بطبيعته . والوصف السيكلوجى للشاعر إذن متميز من الأحكام الخاصة بعمله الذى أبدعه . ولنضرب مثلا ما على ذلك . قال وردزورث إن الشاعر يختلف عن غيره اختلاف درجة لا اختلاف نوع . قال إن كل مايميز الشاعر هو أنه ذو حساسية أكثر نشاطاً ، وذو معرفة بالإنسان أكبر . أنستطيع من خلال هذا الوصف أن نستنتج أن لغة الشاعر ينبغى ألا تختلف اختلافا جوهرياً عن لغة سائر الناس . هذه هى الطريقة الساذجة التى تنتقل من الظروف النفسية إلى القيم والأحكام الفنية (١٦) ، ولا نستطيع أن نشتق من وصف سيكلوجى حكما معيارياً ، وإن أمكن أن يكون فى بعض الأحيان أساساً لبناء عال من القيم ، ولكنه أساس غير مباشر . ومن الخطأ ـ إذن ـ أن يمدح شاعر لأن حياته يمكن أن تستخلص من شعره .

إننا درجنا على أن ننظر إلى العمل الأدبى على أنه مطابق أوغير مطابق لحياة صاحبه . فإن طابقهاابتهجنا وإلا صببنا الويل على الشعر والشاعر جميعاً . وليس من تنوير النص ، فى كثير ، أن نبحث عن تجارب

المؤلف ومشاعره الحقيقية . ولنذكر أننا أمام قصيدة لا أمام تجربة شخصية . وما يجوز لنا أن نلحق العمل الأدبى بحياة صاحبه إلحاقاً يسيراً ، وما نعلمه عن حياة شاعر مثل زهير أو امرئ القيس قليل هين . وإذا قرأنا شعرهما قراءة متأثرة بحياتهما فلن نستوعب منه إلا قشوراً ضئيلة لأننا لا نعلم من أمرهما — مثلا — شيئاً يشبه الثقافة والاطلاع المنظم . ومن ثم لا نكلف أنفسنا عناء البحث فيما يحمله هذا الشعر من دلالات باطنية .

ومع ذلك فما أكثر ما هجمنا على الشعر العربى لأنه لايقدم إلينا فى معظم الأمر صورة عن حياة أصحابه. وكان فى وسعنا أن نتذكر أن هناك شعراء كثيرين يحاولون أن يطمسوا شخصيتهم ، وألا ينطلقوا مع أنفسهم ، وأن مايسمى « شعرا موضوعيا » ظل يسيطر — مدة طويلة — على تاريخ الشعر (١٧) ، وأن لدينا مدى أزمنة طويلة أعمالا يضعف فيها التعبير الشخصى ضعفاً شديداً ، ولكن القيمة الأستاطيقية قد تكون عظيمة مع هذا الضعف . ولكننا نثنى على القصيدة

لدلالتها على موقف ذاتى ، فنقول مثلا إن هذا دليل على إعجاب المؤلف الصادق بفضيلة الكرم (١٨) . وكأن صدق الإعجاب ، إذا كان موثوقا به ، جزء من مضمون العمل الفنى ، وليس مجرد ظنون عن نفس صاحبه لا تقدم إلى القصيدة شيئاً نافعاً .

لقد آن لنا أن نحرر النص الأدبى من نفس صاحبه، وألا نهتم بكثير من أخباره التى تغذى شوقنا وتطلعنا إلى حياة غيرنا من الناس والممتازين منهم خاصة ، الاهتمام بالشاعر أو الإنسان له مخاطر جمة ، وبعض الدارسين – مثلا – يعنيه من أمر بشار إيمانه أو إلحاده. ويعود فيقرأ الشعر من أجل الإجابة عن هذا السؤال . حقاً قد يكون فى هذا الشعر ما يثير السؤال عن إيمانه . ولكن اهتمامنا بالشعر ، أولا ، سوف يجعله أكبر من مجرد الإجابة عن أى سؤال من هذا القبيل . وليس ضرر العناية بحياة المؤلف وعقائده مقصوراً على إهمال الشعر من حيث هو شعر ، ولكنه يتجاوز هذا كما وضحنا – إلى خلط الشخصية وظروفها بالأحكام التقييمية . فإذا رأينا أديبا – كأبى العلاء – يعبر أدبه

تعبيراً قوياً عن حياته قفزنا إلى الحكم بأن قيمة أدب أبى العلاء رهينة، من الناحية الأستاطيقية ، بهذا التعبير. وهذه هى خرافة الصورة الصادقة ، وتأثيرها فى أذهان كثير من قراء الشعر . وإذا عز علينا أن نفهم بعض صور بشار فى وسعنا أن نقول إن بشاراً ولد أعمى ، ومن ثم جاءت صوره غامضة . ومالبشار والصور التى هى من صنع المبصرين (١٩) . وعلى هذا النحو نؤذى نفس بشار وشعره معاً ، ونتخلص من صعوبات الفهم بهذا الاتهام القاسى الغليظ ، ونجعل الشعر دائراً حول صفة عضوية أو منعكساً عن عاطفة كالإعجاب أو الحزن أو الخوف .

كان القدماء يختصرون الشعر فى صفات من مثل الطرب والرهب والرغب ، ثم جاء المحدثون فأرادوا أن ينتفعوا بالدراسة النفسية،ولكنهم فى معظم الأحوال لم يفرقوا بين الفن ونفسية صاحبه ــ فإن كان الفنان مريضاً أو شاذاً ــ كأبى نواس ــ كان من الطبيعى ــ عندهم ــ أن يكون صفوة ما يقال فى طبيعة فنه أنه ظاهرة من ظواهر العرض الذى أشربت به الطبيعة

النرجسية (٢٠) . ولم يخطر للدارسين المعنيين بالشاعر ومرضه أو شذوذه أن عظمة الفنان متميزة من شذوذه ، وأن الشذوذ ، مهما يحكم ويفصل ، لا يصور حقيقة الشعر الرائع الذى أنتجه شاعر عظيم كأبى نواس . بل كثيراً ما نسينا أن من الممكن أن يفهم شعر أبى نواس فهماً حسناً دون عناية بشذوذه ، أما إذا أردنا أن نعنى بأبى نواس الإنسان فليس أمامنا بد – بداهة – من أن نتحدث عن شذوذه ، وأن نلتمس فى شعره الأدلة على هذا الشذوذ . لقد صحب مثل هذا الاحتفاء بحالات الشاعر النفسية إهمال للشعر وحياته أوتاريخه .

ولنأخذ مثلا على ذلك من شعر الخمر عند أبى نواس يقول أبو نواس :

قطربل مربعى ، ولى بقرى الـ

كرخ نصيب ، وأمى العنب ؛

ترضعنى درهـــا ، وتلحفنى

بظلها ، والهجير ملتهب ،

فقمت أحبو إلى الرضاع كما
تحامل الطفل مسه السغب

هنا نجد أن من الممكن أن يقال إن الخمر قدمت لأبي نواس تعويضاً (٢١) عن أمه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته حينما تزوجت غير أبيه . وهذا أمامنا « وصف دقيق لحاجته إلى حنان الأم ورعايتها . تأمل في هذا الطفل الضعيف يتحامل على نفسه ، ويجر جسمه المضرور ، ويدب بجهد إلى أمه يلتمس ثديها ليشبع جوعه ، وينشد صدرها الواسع الرحيم يستظل به من قسوة الطبيعة حوله » .

وربما يتضح من هذا أننا نكتفي بالمضمون النثري أو العقلي للشعر ؛ فهو يقدم إلينا مانبتغي من شهادة على التعويض الذي يلتمسه أبو نواس . وعلى هذا النحو يصبح الشعر مرآة لأحاسيس أبي نواس ، ونعود لا نهتم بهذا الشعر من حيث هو معرفة للخمر . وهذه ناحية لانمل من ترديد الإشارة اليها. فالتبصر الجمالي يتجه نحو الموضوع . وهذا التعويض يتجه بنا إلى داخل نفس أبي نواس المليئة بالحرمان .

ولو نظرنا إلى الشعر ، وأغفلنا حاجة أبي نواس الحقيقية إلى حنان أمه لوسعنا أن نلاحظ — مثلا — المفارقة الضمنية بين طفل ضعيف وإنسان معتد بقوته وجسارته على الخمر ، بين الطفل المبتغى للحياة ، والشارب الذى يستمتع بتدمير بعض قوى الحياة . حقاً إننا لانرى هذه المفارقة فى ظل أفكارنا السابقة عن حياة الشاعر ، فنحن نهتم فى هذه الحال بالبحث عن صدى الحرمان الذى أصاب أبا نواس . أماهذه المفارقة فتتضمن — فى حقيقتها — تعاليا على الحالة النفسية المزعومة . ومن ثم قلنا إن شعر أبي نواس عن الخمر يجب أن يتناول بوصفه معرفة جمالية للخمر. إن أبا نواس يسعى إلى الخمر فى هجير ملتهب . قد يكون هذا هجير النفس المحرومة لأى سبب من الأسباب ، وقد يكون هجير الشوق إلى النور ، والبصيرة . ولماذا نقتصر على هجير دون آخر إلا إذا كنا نريد أن نحقق بعض الفروض عن حياة أبى نواس . إن العناية بفكرة التعويض جعلتنا نقرأ فى الأبيات قضية واحدة ، ولكن الولاء للشعر نفسه يمكننا من أن نلتمس مع الحنان غيره . فالأبيات ، وفقاً لهذه

القراءة ، ربما لاتنساق فى مسير واحد لاينحرف . فى قراءة متحررة من البحث عن نفس أبى نواس نستطيع أن نرى كيف أحال أبو نواس مراتع الظباء الصغيرة فى الأطلال القديمة ، وكيف أعاد فهم هذه الصورة . جعل أبو نواس الخمر رمزاً جديداً يعبر عن بعض معانى الطلل القديم . وكان الشاعر القديم يلم بالطلل كما يلم أبو نواس بالخمر من أجل أن يروى بعض المشاعر . هذه الظباء الصغيرة التى تتبع أمهاتها فى الطلل القديم والطفل الجائع إلى صدر أمه — فى الصورة الحديثة — يتجاوبان معاً فى عقل أبى نواس الشاعر . ولم يعد الظبى أو الطفل محتاجاً إلى صدر أمه ، فأمه هى الخمر أو الطلل . ومن ثم أضيف إلى الطلل فى وثبة فنية صفة الأمومة التى يمكن أن تبزغ فى عقل قارئ مدقق للشعر العربى القديم .

كان المتقدمون يعجبون بفن أبى نواس ، وإعجابهم هذا ، رغم استنكارهم سيرته — يدل على أن أبانواس فهم الشعر العربى وأضاف إلى تقاليده كما يضيف الأذكياء . ألا ترى أبا نواس يذكر قطربل

والكرخ كما يذكر الشاعر القديم حومانة الدراج والمتثلم. وهذا اللبن والهجير والظل عناصر باقية ، أو رموز جديدة قديمة تعبر عن رغبة الإنسان فى الحياة الفطرية وإعادة الاتصال بالأم المفقودة (لا الأم الشخصية). فموقف الإنسان هو موقف الطريد الذى لا أم له . الخمر والوقوف على الطلل هما تعبير معقد عن هذه الفكرة . وما يهم أبا نواس (والشاعر القديم معا) هو التناسق بين الإنسان والطبيعة ، والبحث عن الظل وسط الهجير ، هجير الانفصال وشعور الإنسان بذاته المتعقلة المتميزة . الظل هو صلة الطفل بالأم بدلا من النزعة إلى الاستقلال والانفصال والشعور بالتحدى والمواجهة والغيرية . وإعادة ذكر هذه العناصر ذات الطابع البدائى يغرينا بأن نعيد تفسير الشعر القديم كله فى ضوء التنوير البالغ الذي يقدمه شعر أبى نواس . ولذلك فنحن لا نتعامل مع مشكلة شخصية ، وإنما نقرأ مشكلة الإنسان الحقيقية فى هذه الحياة .

الأمومة عند أبى نواس هى الأمومة التى تهم كل

جى فى هذه الدنيا ، سواء فى ذلك من حرم حنان أمه ومن ظفر منها بنصيب كبير .الأمومة والأبوة من حيث هما رمزان هما مطلب كل إنسان . وأبونواس يبذرك أن الشاعر القديم فى خطاب الطلل كان يمثل موقف الباحث عن الأم . العودة إلى الأم فى فن أبى نواس لايمكن أن تعتبر ، من حيث هى ظاهرة جمالية ، مجرد انعكاس لظروف طبيعية حقيقية فى حياة إنسان .. إنها ذات معنى متسام مستقل . وهذا ماينبغى أن نلح عليه .

وخلاصة هذا الموقف أن الشعر إذا تميز تميزاً معقولاعن نفسية صاحبه بدت له أبعاد أخرى حافلة . ونحن فى حاجة ماسة إلى هذا النوع من الفهم حتى نحيط بتاريخ الشعر العربى وتفصيلات تكوينه . وليس من المبالغة فى كثير أن نزعم أن إتباع الأدب لأصحابه أدى فى الغالب إلى إغفال هذه التفصيلات. وهذا واضح فعلمنا بحياة القدماء من الشعراء كما يقول أستاذنا الدكتور طه حسين علم ضئيل .

لا شىء أروع من ملاحظة استقلال الأشكال

الروحية عن مصادرها ، ولكى أدعم هذه النقطة دعنا نضرب مثلا آخر لزوميات أبى العلاء . فاللزوميات ، فى رأى بعض الباحثين ، أروع أعمال أبى العلاء دلالة على أعماق نفسه وتحليل عقيدته . يقول الأستاذ الدكتور محمد كامل حسين فى بحث نشره فى الجزء الثانى من كتابه متنوعات : إن التدين ليس إلا لزوم مالا يلزم إيجابا وسلباً ، فإيمان أبى العلاء بلزوم مالا يلزم فى حياته وأدبه معاً دليل على تدينه . ثم يمضى فيقول لعل المعرى كان يحسب اللزوميات مرانة على الصعب من النظم ، وبرهانا على تمكنه من اللغة ، ولكنها تدل أيضاً على قرارة نفسه التى حرص حياته كلها على ألا يعرضها على الناس . وبيان ذلك أن اللغة لم تكن عند المعرى وسيلة يتحدث بها إلى الناس فيفهمونه ، ولم تكن مجالا يتمثل فيه فنه ، كما هى عند الأدباء ، وإنما كانت اللغة عند أبى العلاء هى كل فنه مادة وروحا ومجالا . فاللغة معشوقته ولذته وكل عمله . ومن الممكن أن يستدل على ذلك بكثرة التشبيهات المستمدة من اللغة وعلومها . ويتضح ذلك أيضا فى اللزوميات ...

ويمضى إلى النهاية فيقول أسلوب أبى العلاء شعرا ونثرا فيه كل ما نعيبه على غيره ، وفيه كل ما ينبو عنه الذوق الحديث ، فى سجعه تكلف وإغراب وشطط ، وفى معانيه تكرار كثير ، وله تشبيهات غامضة ، واستعارات بعيدة . وكثيرا ما يكون فيه إسراف فى إظهار علمه باللغة ، فترى فيه كثيرا من الغريب الذى لم يقصد به إلا غرابته ، ولا يستساغ ذلك عند غير أبى العلاء ، ولأمر ما ترانا نقبل منه مالا نقبل من غيره ، بل إننا لنقرأ أدب غيره من ذوى الأسلوب الجميل، والتشبيهات الجيدة ، والاستعارات البراقة ، فلا يثير فينا أدبهم الجميل إلا الملل ، وهو مالا تشعر بشىء منه فى أدب أبى العلاء حتى حين يكون خلوا من الجمال المألوف .

ومغزى ذلك كله أن أدب أبى العلاء صورة صادقة من حياته ، حياته هى اللغة ومن ثم نرضى عن استخدامه لها مهما يكن متكلفا غريباً . حياته وأدبه معا ضرب من لزوم ما لا يلزم .

ومن الواجب أن نميز بين دلالة اللزوميات على

حيـــاة أبى العـــلاء ، وطبيعتها . فطبيعتها لا تنجلى تماما ـ بمعزل عن مقارنتها بأعمال أو ظواهر أخرى سابقة فى الأدب العربى . وهذه المقارنة قد تهمل لأننا مشغوفون بتحقيق الصدق ، ولو أهملنا هذا الصدق إهمالاً تاماً لبدأنا نفكر فى اللزوميات على نحو آخر . وخليق بالذكر هنا أن القرن الخامس شهد إلى جانب لزوم مالا يلزم ، والتشبيهات اللغوية ، وشواغل أهل الجنة فى النحو والصرف والأدب بحث عبد القاهر الجرجانى فى التراكيب التى تجتمع فيها خصائص اللغة والأدب والنحو . فى هذا العصر افتتن المفكرون باللغة ، كل على طريقته الخاصة . أما أبو العلاء فيقول إن القيود يمكن أن تنتج جمالا لغوياً ، وأما عبد القاهر فيقول إن مظاهر العبارة التى تبدو يسيرة ـ أول الأمر ـ تستوعب قوى صعبة يصح التنبيه إليها . وكلا هذين المفكرين يرى أن الحياة ليس سبيلها الموضوعات الخارجية التى يتناولها الحس : فأبو العلاء يحتفل بالتشبيهات اللغوية ، وعبد القاهر يؤكد فى أسرار البلاغة (العربية) أن

المسموعات والمنظورات أقل رتبة من الأشياء المصطنعة بالوهم والخيال . وفى وسعنا أن نستقصى مظاهر العناية باللغة ، فنشير إلى غير أبى العلاء من الأدباء الذين يلتزمون مالا يلزم ، وهذا هو الطغرائى ، على حد إشارة الأستاذ العقاد فى مناقشة المجمع لهذا البحث ، واضح فى الإكثار من الجناس ، أما الحريرى فيصنع شعرا كله منقوط أو كله مهمل . ومن شعراء هذه الفترة الزمنية من كان يصنع قصيدة كلها حكمة ، وإن لم يكن معدوداً من الحكماء . إننا لا نسوى بين هذه المظاهر جميعا ، ولكننا نلاحظ شيئاً من وحدة الشواغل الفكرية على مستويات مختلفة .

وخليق بالذكر إذن أن أبا العلاء تلقف شيئا دار به الزمن دورته ، فلم يكن أبو العلاء فرداً فى إعجابه بالتشبيهات اللغوية ، فهذه التشبيهات توجد فى الأدب العربى منذ وقت مبكر ، ولها صدى فى أشعار أبى نواس وغيره من كبار الشعراء . ولزوم مالا يلزم نوع من التكرار الذى لم تكتب قصته الغامضة بعد

فى حياة الفكر العربى . وقديما كان الباحثون فى القرآن الكريم يستوقفهم – بنوع خاص – ما فيه من فواصل ، وما أظهره من براعة فى التكرار . وقد أخذ التكرار صورا متعددة ، فشاعر يحرص على اطراد الحكمة لأنه يريد أن يستقيم لديه الإحساس الذى يأتيه – عبر الأجيال – بالتكرار . كذلك التكرار واضح فى مسألة التعبير بالمجانسة . وكثيرا ما تعانق الجناس والطباق – على أيدى الشعراء – تعانقا يمكن أن نعنون له بلزوم مالا يلزم :

بيض الصفائح لاسود الصحائف فى
متونهن جلاء الشك والريب .

والتباس الجناس والطباق معا يخلق عالما لغويا ينافس الواقع المشار إليه . فالميثولوجيا اللغوية إذن أثيرة فى الأدب العربى ، قديمة ، ذات جوانب متعددة . وإذا أوليناها اهتمامنا بدا عشق أبى العلاء للغة أمراً يستوحيه بفطنته من سير الأدب العربى .

وقد وصف بعض الشعراء المتقدمين بأنهم خارجون على عمود الشعر ، وربما كان عمود الشعر لا ينفصل

عن هذه الميثولوجيا اللغوية انفصالا تاماً . وقد نضطر هنا إلى أن نستطرد ونبعد عن أبى العلاء قليلا من أجل أن نخدم نصوصه ، إن استطعنا ، خدمة هامة ، فمنافسة العالم اللغوى للعالم الخارجى الإشارى - وقد اختلفت صورتها باختلاف الأعصر - لم تكن بعيدة عن عمود الفكر العربى أو روحه . وقد بدأت هذه الحساسية اللغوية منذ بدأت الحضارة الإسلامية ، فقد نزل القرآن الكريم بوصفه معجزة لغوية . وفى القرآن سور تبدأ بأسماء الحروف . ويحدثنا الدارسون أن هذه السور تتركب من هذه الحروف اليسيرة وما إليها . وفى هذه الملاحظة تكمن بعض أسباب العناية بما نسميه - بعد ذلك - لزوم مالا يلزم على اختلاف مظاهره . فالوجود المتنوع الهائل فى كنف جوهر بسيط مفرد . ومن هنا يصح أن يقال شيء فى معنى الاعتقاد عند أبى العلاء ، لو عنانا أمره . وماذا يعنى الجناس أو لزوم مالا يلزم ، أو أوائل السور . كل أولئك يؤكد نوعاً من سيطرة الحروف أو اللغة . بل ماذا تعنى الحكمة ؟ أليست هى الشيء

المحكم الغامض البسيط . إن روحا أسطوريا لم يدرس بعد يظلل الأدب العربى بنسب وأشكال مختلفة . ولكننا تعودنا أن نلتفت إلى الروح الأسطورى إذا التبس التباسا مباشرا بالقصص والآلهة وما فوق الطبيعة . فاذا قرأنا الشعر العربى ضمر فى عقولنا بفضل أفكار رديئة ، مثل البديع بمعنى الزينة ، والتزام أشياء غير ضرورية ، فضلا عن احتفائنا بفكرة صدق الدلالة ، وتصورنا أن الأدب يصدر عن أصحابه كما تصدر النتائج الطبيعية أو كما تصدر العواطف التلقائية .

ومن أجل ذلك ظلم شعر كثير ، وأى ظلم وخطأ أبلغ من أن يقال فى بشار - مثلا - إن تجديده فى الصياغة لم يكن تجديدا اختياريا ، وإنما كان عنده ابن تلك العاهة التى فرضها عليه القدر فرضا لم يكن منه مهرب . ومن هذا التجديد القهرى - حسب هذا الرأى - ما يسمونه « التشبيه الإيهامى » . فبشار يذهب فى التشبيه ، وفى تلك الفنون البديعية التى تعتمد على الصورة والخيال مذهب الشعراء ، يطلبها

مطلبهم ، ويلح عليها إلحاحهم ، ويحاول أن يحورها ... وهذا التجديد فى التشبيهات ، إذن ، كان قد أخذ من عصره مأخذه ، وذهب القوم فى استحسانه إلى الحد الذى بلغوه ، لأنه كان بالقياس إليهم هربا من قديم ، وفرارا من نغمة طال عليهم ترديدها حتى ملوها . ويمضى الباحث فيخطىء معاصرى بشار فى استحسان صوره ، فعماد التشبيه البصر وذكاء الحس ودقة إدراك العلائق والفوارق بين الأمور . والعاملان الأخيران يصبحان ثانويين بالقياس إلى الأول ، وتنعدم قيمتهما فى بعض الحالات انعداما تاما ، وذلك حين يأتى الشاعر التشبيه معتمدا على ما حصله – عن طريق السمع – من أركانه ، وما رسخ فى النفس من مفاهيم للأشياء قد تكون مخالفة لحقائقها مخالفة كبيرة (٢٢) .

وعلى هذا النحو نفكر فى شعر بشار ، بشار رجل ضرير ، لا يعرف شيئا عن المرئيات ، وهو ، من ناحية أخرى ، يقول شعرا يبدو عليه الغموض ، ويسمح بقليل من التأويل – والكاتب هنا معرض

للخطأ فى الاستنتاج إذا اعتقد أن «الغموض» نشأ عن العجز الطبيعى الذى أصاب الشاعر . ويصبح الغموض ، إذن ، ابنا لتلك الآفة القاسية ، نكرهه كما نكرهها ، وننظر إلى الوضوح فنجد فيه العين المبصرة التى أعانت عليه . نحن ، إذن ، نطل من واقع الشاعر وحرمانه على شعره . وهذا هو الطريق المشبع بالزلل ، فشعر بشار لا يمكن أن يفهم ما دمنا نظن أنه يعكس ظروف صاحبه العضوية ، وقل أن يخطر بأذهاننا ضرورة الفصل بين آفة بشار ، رحمه الله ، وشعره . فالصورة الغامضة خلق خيالى ذو طابع إيجابى. ويظهر أننا فى هذا المقام نمزج خطأ بآخر حين نظن أيضا أن الغموض ليس له قدرة على الكشف مهما يبد على هذه العبارة من تناقض ظاهرى . ولكن ذلك لا يتيسر لنا إلا إذا أنسينا ـ وقتا ما ـ هذا النقص فى تكوين بشار ، وتخلينا عن العبارات المبتذلة الرديئة التى نرددها فى اعتزاز غريب حين نقول ـ مثلا ـ إن بشارا كان يعوض عما أصابه من حرمان ، وكان يوهمنا بقدرته ، فالاستبصار الخيالى فى الشعر لا علاقة له بالتعويض

والإيهـــام (٢٣) . وهناك شعراء مبصرون كثيرون حفلوا بالغموض وآثروه على الوضوح . وهذه « الجبرية » الساذجة لاتستقيم مع حرية الخلق ، وإرادة الإبداع . ولكننا فى هذا المقام نخطىء أخطاء كثيرة ، فنحسب أن التشبيه عماده البصر ورؤية العلاقات بين الأشياء . والصورة فى الشعر تخلق من المحسوس فكرا ، وتجد غير المرئى فى المرئى ، وهى لا تكثف المحسوس بل تصعده ، فالعلاقات المرئية تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعان وقيم . والشعراء يختلفون فى مناهجهم ، منهم من يهتم بالعلاقات التى تنتمى إلى حاسة واحدة ، ومنهم من يحفل بتبادل الحواس وتفاعلها مثل بشار . وما ينبغى أن يحمل تأثير الحواس بعضها فى بعض محمل الضعف أو الغموض الذى لم يجد بشار بدا منه . وإذا كان بشار رجلا ضريرا فشعره الغامض الرائع صدر عن شاعر بصير . وما يجوز أن نعتبر وحدة المعنى أو وضوحه أو امتناعه على اللبس مزية دائمة . ولكن يظهر أن تصورنا للشعر العربى يحتاج إلى مراجعات غير قليلة . فى وهمنا أن الشعراء المتقدمين

على بشار كانوا يؤلفون الصور « الدقيقة الصارمة » ، أو كانوا يعتمدون على « المطابقة التامة » . والدقة الصارمة أو المطابقة تعنينا إذا كنا بصدد المقارنات التى تجلى المسائل الصعبة ، والأمور البعيدة فى العلم . ولكن شروح الشعر العربى تقف عند اليسير ، وتتشبث بالمحسوس لا تتجاوزه كثيرا . أضف إلى ذلك أن علمنا بمادة الحياة البدوية علم قاصر مستمد من معاجم لا تسعفنا بالجوانب الهامة من مفهومات الأشياء . وأيا كانت الأسباب فالوضوح القديم نسبى محض . وقد كان بشار حريصا على أن يقتص منه ، وأن يؤلف شعرا يصح أن يحمل على دلالات متنوعة .

قال بشار :

وكأن رجع حديثها   قطع الرياض كسين زهرا

من الجائز أن يكون لرجع الحديث أثر فى إنعاش الجسم ، وإحياء النفس ، ومن الجائز أن يكون فى قطع الرياض المكسوة بالزهر معنى الأنوثة والأمومة مقترنتين . وشائع فى شعر بشار وابن الرومى معا

هذا الضرب من الإحساس بخصب الحياة ، وما يسميه الأستاذ العقاد باسم «الطبيعة الحيوية»، وصوت صاحبتنا هذه فيه نمو الحياة وأنوثتها ، وحنان أمومتها معاً . وبشار الشاعر يعرف أن الكلمة الملفوظة سر الحياة ، ويشير إلى هذا السر حين يتحدث عن صوتها ، فما يتحدث عن صوتها ، وهو شاعر ، لأنه لا يدرك سواه ، وما يتخير الروض المكسو لأنه لا يدركه على حقيقته ، بل يتخيره لأنه يحمل معنى الدفء الذى يساعد الجمال والحياة الشابة على النمو . وليأذن لى القارىء فى أن أمضى قليلا من أجل أن أمحو العلاقة المزعومة بين شعر بشار وآفته . ففى الشعر الذى يتأفف من غموضه المولعون بآفة بشار هذا السرور بالحياة الغامضة يتردد فى صورة الخمر وهاروت الساحر :

وكأن تحت لسانها   هاروت ينفث فيه سحرا
حوراء إن نظرت إليك   سقتك بالعينين خمرا
وتخال ما جمعت عليه   ثيابها ذهبا وعطرا
وكأنها برد الشرا   ب صفا ، ووافق منه فطرا

وجسم هذه المحبوبة جوهر مصفى يرمز إليه بالذهب ، أو هو قد استحال إلى عطر . كل أولئك يباعد بين هذه المحبوبة وكثافة المـــادة ، ويطلق حولها جوا من السحر . وكلما تأمل بشار لم يقنع بما انتهى إليه ، لذلك ظل يتسامى ويثب دفعة بعد دفعة . وفى البيت الأخير أصبحت محبوبتنا شرابا يذوقه المفطر فاجتمعت عنده نشوة الجسم والروح . (ولكن فى وسع باحثين يرجعون إلى حياة بشار أن يقولوا هذا شعر كاذب ، فبشار رجل متهتك يقصد إلى متعة البدن . وهذه هى النغمة التى طال علينا ترديدها ، نكر على الشاعر بالهجوم لأننا لا نرى شعره مستقلا عن حياته ، ولأننا نفهم حياة بشار فهما جزئيا ، وكأن الشعر الذى أنتجه بشار ينبغى أن يكون ـ أبداً ـ صورة من أخباره وسيرته . وكأن الحياة الفكرية عند بشار يجب أن تستقيم مع ما عرفناه عنه ، وكأن بشارا يحرم عليه أن يعبر عما يمكن أو ينبغى أن يكون) . وكأن من العسير أن تتأمل هذه المحبوبة إلا بعد رياضة شاقة ، فمحبوبته رمز للجوهر الذى يصعب تحليله .

كان القدماء يجعلون المرأة كائنا ساميا يتغلب على قوة الرجال ، ويجدون متعة فى الحديث عن الصعاب التى تواجههم . وجاء بشار فاستبقى من التقاليد شيئا وغير شيئاً ، وأصبحت المرأة صورة الحقيقة الغامضة الصعبة التى لا يستطيع الفكر أن يستوعبها تماما . وكل نهضة روحية صحبها إعادة النظر إلى الجنس بأوسع معانيه . وحينما نقرأ هذه القطعة فى شيء من التعاطف الذى لا يستقيم بدونه الفهم – نرى أننا محتاجون إلى أن نعيد فهم الشاعر القديم فى العصر الجاهلى . ذلك أن أجزاء الجسم – فى هذه القطعة – أشبه بالأقانيم ، أو هى كليات متنوعة ضمها جسد معجز واحد . ولو كنا نقرأ الشعر فى ضوء تقاليده لجاز أن نتتبع الإحساس بالخارقة وتاريخه .

وصفوة القول فى هذا المقام أن معالم التفكير الرمزى عند بشار تضيع من أيدينا ، فالتخفف من الوضوح ، ومزج الحواس المختلفة ، والتقليل من حدة الفوارق بين الأشياء ، وخلق عالم مثالى ، كل أولئك من الممكن أن يصبح « زورا » إذا أصررنا على

أن شعر بشار ينتج عن فقد بصره كما تصدر النتيجة عن السبب ، وقد عبرنا عن هذا الخطأ من قبل بلغة اصطلاحية فقلنا إن الوصف السيكلوجي أو العضوى ينبغى ألا نجعله سلما مباشراً قصيراً لأحكام معيارية .

بقيت بعد ذلك مسألة أخيرة ، فقد بلغنا فى التمييز بين النص وما حوله من ظروف منشئه مبلغاً يجعل القارىء محتاجاً إلى الاعتراض . هناك بعض الأجناس الأدبية التى تسمى باسم الترجمة الذاتية . أليس شيوع هذا المصطلح دليلا على أن العلاقة بين النص وصاحبه قد تهمنا فى بعض الحالات بطريقة مباشرة ؟ والجواب عن ذلك يسير فى ضوء ما قدمنا من ملاحظات ، فالترجمة الذاتية من حيث هى فن ليست خطاباً أو مذكرات أو عبارات تحمل طابع التفريغ العاجل ، أو تعبر عن الاستجابة التلقائية . الترجمة الذاتية — على عكس ما يوهم هذا الاسم — ليست نسخاً لمشاعر صاحبها وتجاربه ، أو ليست تعبيراً نقياً عن ذاته ، فقد دخلها التعديل ، واستطاع المؤلف أن يحقق نوعاً من البعد بينه وبينها . والذين

تهمهم السير الشخصية من حيث الصدق يسألون عما أضمره الكاتب وما أظهره . ومثل هذا السؤال لا يفترق كثيراً عن التجسس على أخبار الناس ، ولن يؤدى إلى تنوير النص ، وربما لا يكون هناك فرق واضح بين تناول الأيام لطه حسين وماكبث لشكسبير . وسواء أكانت الأيام تتصل أم لا تتصل بكل ما نعرفه أو نحب أن نعرفه عن طه حسين . ولن تنقص الأيام فى قيمتها من حيث هى فن إذا استطاع باحث مجتهد أن يثبت أنها لا تتصل بشخصية الدكتور طه حسين على نحو ما يوهمنا فى عمله العظيم . وقد يبدو فى هذا القول بعض الإسراف لأن فكرة الصدق علقت بالنفوس ، ونسبت إليها فساداً . وينبغى أن نفرق بين التجربة أو الفكرة الواقعية واستخدامها فى عمل فنى . وإذا نظرنا إلى الترجمة من حيث هى فن فلن نهتم بالمعنى الشخصى لعناصرها ، إذ أن المعنى الشخصى لا وجود له — ساذجاً نقياً فى أى عمل استاطيقى ، وانما نهتم بالأفكار والخبرات من حيث هى مادة إنسانية ملموسة ، والترجمة الذاتية — ككل — تكون وحدة

على مستوى متميز من الواقع . فالأيام إذن ليست
مجرد تعبير عن تجارب طه حسين ، فأن أصررنا على
ذلك فلن يكون فى وسعنا أن نعرف الثراء الذى
يتمتع به هذا الكتاب من حيث هو فن . يقول
الدكتور طه حسين «وإذا كان قد بقى له من هذا
الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها
فأنما هى ذكرى ذلك السياج الذى كان يقوم أمامه
من القصب ، والذى لم يكن بينه وبين الدار إلا
خطوات قصار . هو يذكر هذا السياج كأنه رآه
أمس . يذكر أن قصب هذا السياج كان أطول من
قامته ، فكان من العسير عليه أن يتخطاه إلى ما وراءه.
ويذكر أن قصب هذا السياج كان مقترباً كأنما كان
متلاصقاً ؛ فلم يكن يستطيع أن ينسل فى ثناياه .
ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى
حيث لا يعلم له نهاية . وكان يمتد من يمينه إلى آخر
الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من
هذه الناحية قريباً ؛ فقد كانت تنتهى إلى قناة عرفها
حين تقدمت به السن ، وكان لها فى حياته ، أو
قل فى خياله ، تأثير عظيم . يذكر هذا كله ، ويذكر

أنه كان يحسد الأرانب التى كانت تخرج من الدار كما يخرج منها ، وتتخطى السياج وثباً من فوقه ، أو انسياباً بين قصبه إلى حيث تقرض ما وراءه من نبت أخضر ، يذكر منه الكرنب خاصة .

ثم يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس ، وتعشى الناس ، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكراً مغرقاً فى التفكير ، حتى يرده إلى ما حوله صوت الشاعر قد جلس على مسافة من شماله ، والتف حوله الناس ، وأخذ ينشدهم فى نغمة عذبة أخبار أبى زيد وخليفة ودياب ، وهم سكوت إلا حين يستخفهم الطرب ، أو تستفزهم الشهوة ، فيستعيدون ويتمارون ويختصمون ، ويسكت الشاعر حتى يفرغوا من لغطهم بعد وقت قصير أو طويل ، ثم يستأنف إنشاده العذب بنغمته التى لا تكاد تتغير .

ثم يذكر أنه لا يخرج ليلة إلى موقفه من السياج إلا وفى نفسه حسرة لاذعة ، لأنه كان يقدر أن سيقطع عليه استماعه لنشيد الشاعر حين تدعوه أخته إلى الدخول فيأبى ، فتخرج فتشده من ثوبه ، فيمتنع

عليها ، فتحمله بين ذراعيها كأنه الثمامة ، وتعدو به إلى حيث تنيمه على الأرض ، وتضع رأسه على فخذ أمه ، ثم تعمد هذه إلى عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد أخرى ، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدى عليه خيراً وهو يألم ولكنه لا يشكو ، لأنه كان يكره أن يكون ـ كأخته ـ شكاء بكاء (٢٤) .

وما يعنيني أن تكون هذه الأحداث قد ألمت كلها بالكاتب وهو صبي صغير ، وحسبي منها أنها أحداث ممكنة لا وجه للغرابة فيها ، وأنها تثير التفكير في أمر هذا السياج ما هو ؟ قد يكون سياجاً حقيقياً لكنه يحمل إلى جانب ذلك دلالة أشمل هي دلالة الرمز . قد يكون هذا السياج هو العقبات التي ينبغي أن تتخطى ، ولم يكن يخطر بعقل الصبي هذا النحو من التفكير . وإذا لم ننس فكرة الترجمة الذاتية فلن ننفذ بسهولة من المعنى الحرفي الواقعي إلى الرمز ، بل قد يخيل إلينا أن الرمز يناقض عقلية الصبي الصغير ، ويحمل الترجمة عنها فوق طاقتها . لكن الكاتب يستطيع أن يلهينا بالقصة والحدث كما يلهو الكلب

بقطعة من اللحم حتى يتم اللص عمله فى سرقة المنزل .
وهذا هو التشبيه الذى ذكره ت . س - إليوت فى معرض كلامه عن المعنى الرمزى أو المعنى بعد المنطق . نحن نساق وراء الخواطر وقصب السياج وأخبار أبى زيد وخليفة ودياب وأخت الصبى التى تحمله بين ذراعيها إلى حيث ينام على الأرض ، وفى أثناء ذلك كله يتردد قصب السياج ، وينفذ إلى أعماقنا ، وربما نستحضر حياة الكاتب ، وما آل إليه من النبوغ ، ومن ثم يخيل إلينا أن السياج صورة للطموح أو الرقى الروحى . ودون هذا الطموح عقبات . ولن يقلل من أهمية هذا الفهم ، والذهاب بقصب السياج مذهب الرمز أن الكاتب يبدأ قصته ، وأن عقله فى ذلك الوقت المبكر لم يكن يدور فيه مثل هذه الخواطر . ولو أشار طه حسين إلى الطموح إشارة ما لجاز أن يكون فيها بعض التجاوز . لكنه آثر الوقائع الحقيقية أو الممكنة ، وإذا هذه الوقائع قد أصبح قصب السكر كالمركز لها . وإذا بالصبى يعتمد عليه مفكراً ومصغياً إلى صوت الشاعر الذى يجتمع الناس من حوله - وإذا ذاك نفطن إلى أن للسياج

خطراً ، وأنه أكبر من أن يكون مجرد حدث من أحداث الطفولة . ولكن فكرة التعبير الذاتى تحد عقولنا عن الانطلاق ، وتشغلنا عن تركيب العمل الذى يسيطر عليه فى الظاهر جو بسيط أليف . وهذا ما أردت أن أنتهى إليه حين زعمت أن التعبير الذاتى مصطلح يراد به التمييز السطحى لنوع من التأليف الفنى ، وأننا نبحث فى الحقيقة عن كل ما يعطى التعبير أو الترجمة معنى الخلق الإنسانى الذى تجاوز حدود إنسان بعينه .

المراجع :

(١) عبد السلام القفاش : الأنا والآخر على ضوء الفينومنولوجيا والتحليل النفسى . مخطوط صفحة ٢٠٦ .

(٢) المرجع السابق صفحة ٢٠٨-٢٠٩ .

(٣) المرجع السابق صفحة ٢١١ .

(٤) Arnold Hauser : Philosophy of Art History p. 48.

(٥) Ibid p. 49.

(٦) Ibid. p. 53.

(٧) Ibid p. 103.

(٨) Ibid p 105.

(٩) Ibid p. 55.

(١٠) Ibid p.56.

(١١) Ibid p. 112.

(١٢) شارل لالو : مبادىء علم الجمال ترجمة مصطفى ماهر ص ٥٦ ؛ ٥٧ .

(١٣) Herbert Dingle : Science and Criticism p. 5.

(١٤) Arnold Hauser : Philosophy of Art History p. 74.

(١٥) S. Freud : Moses and Monotheism p. 164.

(١٦) D. Daiches : Critical Approaches to Literature p. 342.

(١٧) René Wellek, Austin Warren : Theory of Literature p. 71.

(١٨) محمد النويهى : شخصية بشار ص ١٠٤ .

(١٩) نجيب محمد البهبيتى : تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ص ٣٥٥ — ٣٥٩ .

(٢٠) عباس العقاد : أبو نواس الحسن بن هانئ : دراسة فى التحليل النفسانى و النقد التاريخى ص١٥٢ .

(٢١) محمد النويهى : نفسية أبى نواس ص ١١٤ وما بعدها .

(٢٢) نجيب محمد البهبيتى : تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ص ٣٥٥ .

(٢٣) R. Collingwood: The Principles of Art, p. 135-138.

(٢٤) طه حسين : الأيام ج ١ ص ٤ – ٦ .

الفصل الرابع

« التحليل اللغوى الأستاطيقى »

أشرنا فيما مضى إلى فكرة الكيان المستقل التى نمت نمواً واضحاً، فالفن وفقاً لهذه النظرية متميز بنفسه من سائر الأنظمة الفكرية والاجتماعية . ولذلك ينبغى أن يقاس بمقاييس خاصة توافق طبيعته . ولكن الدراسة الاجتماعية حاولت مراراً أن تشتق خصائص العمل الفنى من مجال آخر متميز لا أهمية له من الوجهة الفنية . ونسى المناصرون لهذه الدراسة أن الفن لا ينمو وفقاً لمنطق اجتماعى ، وإنما ينمو وفقاً لمنطق داخلى كامن فيه متميز ، بطريقة ما، من المؤثرات الخارجية سواء فى ذلك البيئة الاجتماعية والتكوين السيكلوجى للفنان . وكأن الفن يخضع لحركة ذاتية ذات مبدأ فوق الفرد على غرار ماقال هيجل فى فلسفة التاريخ(١) . ومؤدى ذلك أن ظروف البيئة ليست ذات صلة مباشرة بالفن من حيث هو . قد يقال – مثلا – إن الرواية تأثرت بنمو الديموقراطية الاجتماعية ، ولكن ليس فى وسع أى تحليل ذى طابع اجتماعى

أو اقتصادى أن يفسر نشأة الرواية من حيث هى شكل فنى خاص (٢) . وقد يقال أيضاً إن الإيجاز فى العصر الجاهلى يرجع إلى ندرة الكتابة والقراءة بحيث يعتمد الناس على الحفظ والذاكرة ، ولكن ليس فى وسع هذه الأمية المزعومة أو غيرها من الظواهر الاجتماعية أن تفسر الإيجاز من حيث هو قدرة تعبيرية . ومع ذلك فأننا لا نتردد فى البحث عن العوامل الداخلة فى تكوين الظواهر الاستاطيقية ، ترانا نقارن – مثلا – بين ما نسميه وحدة البيت والنظام القبلى . وبديهى أننا – فى كل مرة – نحول الظاهرة الاستاطيقية المعيارية إلى نظام وصفى – فضلا على أن هؤلاء الباحثين يوحون إلينا ألا نتذوق وحدة البيت ، على ما فى هذا التعبير من غلو ، والإيجاز . ألا تراه مقروناً بالأمية ؟ لقد استحالت الظاهرة الجمالية إلى عدوى ، فالإيجاز عدوى الأمية ، ونظام توزيع المعنى عدوى الروح القبلية أو الفردية المتطرفة – وهكذا نجد أحكاماً كثيرة يتوهم أصحابها أن فهم جماليات الشعر العربى لا يستغنى عنها . ولا يعنينا فى هذا المقام أن نكثر من الشواهد ، وإنما يعنينا أن نلاحظ

الأساس الخاطىء الذى تقوم عليه ، والأثر الضار الذى ينجم عن هذا الضرب من التفكير . فالباحث يرى — فى الإيجاز مثلا — رأياً خاصاً به يضمره فى نفسه ، ثم يروح يعقد المشابهة بينه وبين أمية العرب . فهو لا يتحدث عن الإيجاز من حيث قدرته ، وإنما يتحدث عن الاختصار والسطحية وإهمال جوانب غير قليلة من النشاط الذهنى . والباحث يقع فى هذا الخطأ متأثراً بمبدأ التفسير الاجتماعى . التفسير الاجتماعى يقوم بوظيفة خطيرة هنا ، لأنه أعان الكاتب من حيث لا يدرى على أن ينكر الإيجاز من حيث هو قيمة ، ولو كان مفهوم القيمة واضحاً فى أذهاننا لجاز لنا أن نستبعد كل ضرب من العلاقة بين الظواهر الجمالية والظروف الاجتماعية — ولكن الظروف الاجتماعية ما تزال تسيء إلى فهم الشعر ، وإدراك معالمه المتميزة .

إننا نقرأ أخبار الحضارة العباسية من حيث التنظيم والثقافة وسعة المجال ، ونتأثر بهذه القدرات جميعاً فنزعم أن الشعر العباسى لا بد أن يكون أكثر نضوجاً

من الشعر الجاهلى ، وحضارة العباسيين أرقى لا محالة من البداوة الجاهلية . ولكننا نقيس الشعر على الحضارة وتاريخ العلم ، وننسى أن الأبنية الثقافية مستقلة ، وأن الشعر له حياته وروحه العامة التى لا تأتى من الخارج . ومثل الشعر كمثل النبات يتغذى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التى يعيش فيها . وهكذا يتميز فهم الشعر من العناية المسرفة وغير المسرفة بالظروف الاجتماعية والحضارية . إننا لا ننكر أن هذه الظروف قد تفيد دارس القصيدة ، قد تبصره بمعناها السطحي ، وقد يؤول هذه الظروف تأويلا حسناً من أجل خدمة الشعر الذى يعنيه . والذى يقرأ بعض شعر ذى الرمة فى الطبيعة خالى الذهن من الجدل العقلى الذى عرفته بيئته ربما يقف عند قضايا تأثرية غائمة ، وربما لايهتدى إلى ما شغل ذا الرمة من البحث فى المصير والقدر . فنحن إذن نأخذ من هذا الجدل فرضاً عاملا نستطيع بواسطة التحليل الاستاطيقى أن ننمو به ونستكمله ونشكله حسبما يملى علينا النص نفسه . ومع ذلك فما أكثر الأحوال التى لا تنفع فيها الظروف الاجتماعية

وتأويلها ، وليس من الضرورى أن تكون الظروف المحيطة بالعمل الفنى عوناً على فهمه . بل قد تؤدى كثرة المعلومات الخاصة بظروف القصيدة إلى إضعاف الصلة بها ، وقد يحتاج المرء إلى أن يذودها عن عقله لأنها تعوقه عن الكشف والفهم (٣) . وسواء أكانت القصيدة محتاجة إلى معلومات خارجية أم مستغنية بنفسها تماماً فإن إمكانياتها كفن ينبغى أن تدرك بمعزل كاف عن هذه المعلومات . وبعبارة أخرى إن فهم القصيدة ليس هو إرجاعها إلى أصول أو عوامل .

لقد استطاع الباحثون أن يحرروا القصيدة من إطارها الاجتماعى ، وإطارها الذاتى معاً ، فنحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحث عن التجارب الحقيقية التى مرت بالشاعر . ذلك أن القصيدة ربما لا تصدر عن تجربة ، وربما لا يكون وراءها مشاعر عاناها المؤلف فى حياته الواقعية : والشاعر ، على كل حال ، يغير من تجاربه ومشاعره ، ويحولها إلى مادة جديدة ، فضلا على أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط . يقول إليوت إن العواطف التى لم يمارسها

الشاعر فى الحياة تؤدى له خدمة ربما لا تقل عن خدمات العواطف التى ألفها وجربها . فإذا قرأنا القصيدة وجب علينا أن نتذكر أن عواطف صاحبها ليست هى ما نقرؤه ونفهمه . القصيدة ليست تعبيراً تلقائياً كالآهة أو الصرخة . وحالة الشاعر العقلية والعاطفية إبان الإنشاء لا سبيل واضح إليها على خلاف ما نظن .

وإذا لم تكن القصيدة تعبيراً فماذا تكون ؟ القصيدة بنية لغوية ، وهنا قد يسأل القارىء متعجباً وما اللغة . أليست تعبيراً عن وجدان داخلى أو إشارة إلى شيء خارجى؟ وهنا يكفل لنا كاسيررخير إجابة عن هذا السؤال ، فاللغة رمز لا تعبير ، والرمز مجرد تسجيل لشيء ما فى خارجه ، اللغة تستوعب الاتجاه الذاتى والموضوع الخارجى فى كل أكبر منهما ، من هذه النقطة نبدأ فى تفهم استقلال القصيدة والاهتمام بالنشاط اللغوى فيها . لقد كنا فى الطور الرومانسى من النقد ننظر إلى الكلمات نظرة خاصة . فالكلمات ، مهما يحتفى بها الفنان ، ليست إلا تعبيراً

عن ذاته . كنا نتحدث عن الأفكار والعواطف ولكننا نعزلها ـ دون وعى ـ عن الخلق اللغوى إلى حد ما . ولذلك لم يكن ثم تفرقة بين تعريف الشعر وتعريف الشاعر . كنا نرى العمل الأدبى فى ضوء روح الكاتب . فان لم يستقم لنا هذا الروح الشخصى اطرحنا العمل وأنكرنا قيمته . لم يكن النقاد يعنون باللغة عناية كافية . اللغة عندهم مجرد أداة ، وروح الكاتب عند الأستاذ العقاد والأستاذ المازنى أهم بكثير من عمله أو لغته . كانت الأهمية مصروفة إلى الشخصية والمشاعر القوية ، ونظرة الأديب الصادقة .

ثم مر النقد الأدبى بطور ملائم للطبيعية التى تمشت فى غير قليل من نماذج التفكير الأدبى فى النثر خاصة ، فاهتم النقاد بالطبيعة وتصويرها على ما هى عليه . وأخذنا نثنى على أعمال كثيرة لأنها تحتوى على حقائق موضوعية . وخيل إلى كثير من القراء أن هذه الحقائق هى العمل الأدبى أو صورته الدقيقة .

عوملت اللغة إذن معاملة الأداة ، وبعبارة أدق شغلنا عنها بنفس الشاعر حيناً وحقائق الحياة المحيطة

به فى المجتمع حيناً آخر . ونستطيع إذن أن نقول إن اللغة اعتبرت ـ كثيراً ـ مجرد علامات على إحساس الشاعر أو الظروف الاجتماعية . فإذا قال قائل إن العمل الأدبى مغامرة فى داخل تنظيم الكلمات وتفاعلها من أجل أن يجعل الموضوع المعبر عنه وطريقة التعبير نفسها شيئاً واحداً ، إذا قال قائل هذا عجبنا له وظنناه متخلفاً عن العناية بشخصية المؤلف وعالم الأشياء الخارجية . إننا نلح على الشعور ونعنى بالطبيعة الخارجية ، ولكن الشعور وهذه الموضوعات الخارجية تتفاعل معاً . وتفاعلها هذا هو النشاط اللغوى أو هو نظام الرمز ، النشاط اللغوى عبارة تعنى أن العمل الأدبى خلاق لمعناه ، أنه ليس علامة أو صورة محسنة ، ولكنه يذيب العناصر جميعاً ويعطيها شكلا أو قواماً جديداً . فإن أغفلنا هذا الشكل أو القوام اللغوى لم نستطع أن نعرف كيف جاوز العمل شعور صاحبه والإشارة البسيطة إلى أشياء خارجية . النشاط اللغوى إذن ملتقى مناطق من التجارب أو المعانى لم تلتق من قبل بواسطة الإحساس أو الحدس .

النشاط اللغوى الذى نتحدث عنه إذن بمعزل عن ذلك الفهم المتداول للأسلوب . والذين يرددون الأسلوب يتصورون اللغة ونشاطها مجرد انعكاس لشخصية الأديب ، أو يطابقون بين اللغة والموضوع أو الغرض الخارجى . ومؤدى ذلك كله أن اللغة – فى العمل الأدبى – تابعة ، وأن الموضوع والشخصية هما كل شىء فى تقرير أمورها . وقد رأيت ما ينطوى عليه هذا الفهم . فالتجربة الداخلية والعالم الخارجى أصابهما تغيير ، وهذا ما نعنيه بعبارة النشاط اللغوى ، وكأننا إذن بصدد عملية جديدة هى عملية المعنى نفسه . ذلك المعنى ما هو . هو محصول تفاعل بين الرمز اللغوى واتجاه الشاعر والموضوع أو المشار إليه بأعم معانى هذا اللفظ . إن اللغة فى العمل الأدبى إذن ليست شيئاً يصب فى قالب الشعور أو فى قالب الواقع متميزاً. الشعور وهذا الواقع مظهران لحقيقة أوسع وأخصب من كل منهما . إن فكرة النشاط اللغوى الرمزى إذن لا تستبعد شيئاً ، ولا تنحاز إلى اتجاه ، ولا تنكر أن المعنى يتغذى من مصادر كثيرة ، ولكنها بعد ذلك تقول إن المعنى كالكائن العضوى يتميز من تربته

والهواء الذى يتنفسه . كل مراجع المعنى تنشط وتتبادل الأثر ، فاللغة خلاقة للمعنى وبخاصة فى القصيدة . ونستطيع أن نمضى فى التنبيه إلى هذه الملاحظة فنقول : إن النشاط اللغوى الاستاطيقى الذى هو مقصدنا فى هذا الفصل ، لتميزه من الإشارة والتعبير - كما رأينا - يصبح سبباً ثرياً باحتمالات أو إمكانيات . حقاً إن القصائد يختلف بعضها عن بعض ، منها مالا يحوجنا إلى قراءة ثانية أو ثالثة ومنها ما يزيدك خبرة كلما زدت فيه النظر . وهذا الصنف من الشعر لاشك أنه يحمل من النشاط اللغوى قدراً أكبر . إنه مستودع طاقات كامنة مبثوثة (٤) . ولا يمكن - بداهة - تحديد نوع النشاط اللغوى فى الشعر بمعزل عن تحديد مفهوم القصيدة الجيدة . والقصيدة الجيدة قصيدة ثرية فى دلالاتها بحيث تبدو فى القراءة الخامسة أو السادسة أوفى منها فى القراءة الأولى والثانية .

ونستطيع أن نثبت هذا الموقف بطريقة أخرى ، وأن نقارن بينه وبين الموقف النقدى القديم . إننا هنا نشير - دائماً - إلى العناية بالنص وتحليله ودلالاته ،

وقد كان المتقدمون من مثل عبد القاهر والآمدى يجعلون النص قبلتهم فى البحث. ولكن الموقف الحديث يتميز فى جوهره من الموقف القديم. كان المتقدمون ينظرون إلى النشاط اللغوى أو المعنى نظرة قاصرة تلحقه بالمنطق والإشارة ، أو التحسين إذا لم يستقم أحد هذين الجانبين السابقين تماماً. فاللغة إذن عندهم ليست خالقة لمعناها ، وكل ما فى الشعر من دلالة أو نشاط لغوى يضبط عندهم بضوابط منطقية أو إشارية ساذجة تنطوى فى داخل موقف فطرى مشترك ، وقد كان إيمانهم بهذا الموقف أو الفهم المشترك إيماناً عظيما ، ففاعلية اللغة إذن يتهددها عندهم عوامل غير قليلة. حقاً إنهم تصوروا الدلالات صنوفاً متعددة ، وتحدثوا عما سموه المنطوق والمفهوم والاقتضاء والإشارة (٥) ، ولكن هذه الدلالات على الرغم من تعددها الظاهرى ضيقة الأفق إلى حد ما ، لا تعدو أن تكون تطبيقاً مباشراً على فكرة الكل الذى يشمل الجزء ، أو فكرة الملزوم الذى يستتبع اللازم. علاقات تزيد أو تقلل من المواقف أو الحالات التى « يصدق » عليها التعبير دون أن تزيد

فهمنا لنشاط المعنى فى نفسه بدرجة واضحة . ولذلك ظل مفهوم الإشارة ماثلا أمامهم ، للشاعر طلل أوناقة أو فرس يتحدث عنه . ولذلك نبحث عن التطابق أو التناسب بين المعنى والموضوع ، ونهمل ما يؤديه الشاعر من خلال نشاطه الخيالى اللغوى ــ من تعديلات كثيرة فى هذا الموضوع .

ونستطيع من وجه آخر أن نميز هذا الموقف من الموقف النقدى الحديث فى بعض صوره . وبعبارة أخرى نلتمس ما يشبه برهان الخلف من أجل تمحيص بعض الدعاوى السائرة فى كتاباتنا . إن فكرة النشاط اللغوى الخلاق تناقض ــ فى وهمنا ــ كثيراً من الأسس التى تتخذ ، على الخصوص ، فى نقد القصة . (وليس بين الأجناس الأدبية اختلاف أساسى ، وليس لكل جنس استطيقا خاصة به على خلاف الشائع الكثير) . القصة تقوم على ما نسميه « الحدث » . ومن الصعب إيجاد تعريف مقنع لهذا المصطلح ــ كما يلاحظ فرجسون (٦) و لكن هذا ليس هو المهم فى مقامنا ، فالحديث عن هذا الفعل أو الحدث ــ عندنا ــ

يأخذ عادة شكل « التخطيط » أو المقصد الذى ينفذ بطريقة ما أو الإجابة عن سؤال يتضح أمامنا من خلال القراءة . وبعبارة أخرى نقول إن القصة هى طائفة من الأحداث التى تتشابك وتتعقد ثم تنجلى وتنحسم فى النهاية ، ولكل حدث بدء ووسط ونهاية. والأعمال الفنية وفقاً لهذا الفهم يمكن أن تشبه بالرجل الذى حزم أمتعته وتوجه إلى المحطة ثم بلغ بلده آخر الأمر . هذا ضرب من منطقة الأدب يجافى مبدأ النشاط اللغوى الاستاطيقى . فمبدأ النشاط اللغوى يعنى أننا دائماً بصدد طرق مختلفة لإثراء المعنى بحيث يصعب قياسه على الخطة أو التدبير المنظم أو الغاية المرسومة . والحدث بوصفه حركة العقل يظل مفتوحاً إلى حد ما . ولكن يحدث كثيراً أن نفرد ما نسميه التكنيك بالدراسة ، وخطر هذا التكنيك يتضح فى مثل هذه الحال حين ننسى أن الأدب نشاط خاص فى عملية المعنى أو فى خلق اللغة .

التحليل اللغوى الاستاطيقى غض فى بيئاتنا لأسباب كثيرة حاولنا أن نستوضحها فى الفصول السابقة .

ولم يبق أمامنا الآن إلا أن نعرف كيف يفهم العمل الأدبى . إن مفهوم الحقيقة أو الدلالة الحرفية ما يزال أقرب إلى حيوان يفترس الشعر ، ولا يبقى منه على غير عظام . كان القدماء يتصورون أن الشاعر إذا قال قصيدة حقق أشياء خارجية أو ذم صفات معينة فى عدوه ، أو تلقف محامد البطل ، أو بكى مروءة الراحل الكريم . وهكذا تخيلوا أن الشعراء « يلوّنون » مواد حقيقية دون أن يخرجوها عن طبيعتها التى يراها الرجل العادى حين يبلو كرم الكريم ، ولؤم المهجو، وبكاء المرثى العزيز .

وفكرة الدلالة الحرفية تتسق تماماً معفكرة المقصد أو الغرض الذى يعيه الشاعر – فى زعمنا – ويحاول أن يحققه . وكأن الفنان لا يحقق دائماً من الأغراض أكثر مما قصد إليه.وقد تناولنا – فى مقام آخر – الشبهات المختلطة بهذا المصطلح ، وأمامنا الآن أن ننظر فى شروح الشعر ، وهذه الشروح لا تكاد تعرف إلا الدلالة الحرفية،ولا تكاد تلم بأكثر من دلالة إلا إذا كان الوقوف عند مستوى واحد غير واضح تماماً .

دع عنك فكرة الرمز والتباس الإحساس الرمزى بما نسميه تشبيهات واستعارة . فقد وقر فى الذهن أن « الرمز » ذو طابع واحد ، وأنه لا يستقيم مع شعر ظاهر أمره هو خدمة الأغراض العملية ومنافع الدنيا . إننا محتاجون إلى موجات متجددة من الفهم ، محتاجون إلى كشف قصائد فات القدماء التنبه إلى قيمتها وثرائها ، محتاجون إلى أن نقرأ فى القصائد العظيمة وجوها من المعنى لم تؤلف فى قراءة القدماء . وإلا فماذا تعنى دراسة الشعر العربى وتجدد الحياة الروحية ؟ .

والحقيقة أننا — هنا — نثير أسئلة كثيرة فى وقت واحد ، فالبحث عن المعنى يسلم — ضرورة — إلى مناقشة مفهومات كثيرة من بينها مفهوم « الموضوع » الذى ألممنا به ، ومن بينها الشكل أو الوحدة التى تربط بين أجزاء القصيدة . والشائع أن القصيدة القديمة — إجمالا — خالية من الوحدة الدقيقة ، ولذلك أهملنا ما قد يصحب الأجزاء المتباينة من تشابك بعيد فى إيقاع المعنى نفسه . أليس من الممكن أن تقع أقسام القصيدة المتباينة فى معناها المتبادر المألوف فى أحضان

معنى كلى أوسع ؟ لقد استطاع التحليل النفسى أن يدرك روابط بين أفكار ظاهرة التباعد . ولكن سوء الظن ما يزال نوعاً من الفطنة . ومن أجل ذلك ضاع شعر كثير . نقرأ الشعر الجاهلى – مثلا – فنقول : إنه شعر بسيط ، وأى شيء فى حياة هؤلاء القدماء يدعو إلى غير البساطة . لا توجد حضارة معقدة ، ولا فلسفة ولا علم منظم دقيق . ونقرأ معلقة امرىء القيس وغير امرىء القيس فنقول هذا وصف الفرس . وهذا وصف المطر . والفرس والناقة والمطر والطلل معروفة مشهورة فى البيئة القديمة .

فإذا أهملنا البحث عن « سلطان » البيئة وجدنا الشعر يعطى من المعنى كثيراً ، فشعر امرىء القيس فى الفرس – مثلا – يتسع لشيء آخر . الفرس صورة أخرى للإنسان المتمرد الثائر . وكذلك شعره فى المطر صورة الحياة المستقرة ، وما يشيع فيها من التنفيس والإشباع . أعطى امرؤ القيس فى ذلك الفرس معنى التوتر والأزمة والتربص ثم جاء حديث المطر والجبل فوقفنا أمام السلام والتحقق والراحة النفسية . ومثل

هذا كثير .. وما السعى أو الرحلة المتداولة فى الشعر الجاهلى ؟ أليست جزءاً أساسياً من البحث عن حقيقة الحياة ، هذا البحث الذى يتضح فى الأنظمة الثقافية المتفاوتة فى شكل رحلات . ولكن الفهم الناتج عن ملاحظة الأسباب يجعلنا نغفل ثراء المدلول . فإذا تعرض الشاعر الجاهلى للتفصيلات ـ مثلا ـ قلنا: كانت البيئة الصحراوية مفتوحة تعين الإنسان على الملاحظة الدقيقة . ثم نعرض لشاعر عظيم كطرفة فنجده يحفل بتفصيلات ناقته ، وإذ ذاك نتذكر هذه الرابطة ، فنقنع بالوقوف عند حدود الدلالات الحرفية ، ولا نتجاوز فكرة « الملاحظة الدقيقة » إلى الفهم النابع من النص المستقل . أو قل إننا لا نحسن الظن بعقل الشاعر فلا نكلف عقولنا مزيداً من الثقة والاحترام والتعاطف مع الشعر . جعل طرفه ناقته حيواناً تام الخلقة ، وحرص على صفة الكمال هذه حرصاً لا يفوت المتأمل . وإذا تتبعنا « المعلقة » وجدنا الناقة التامة الخلقة والعافية تصير إلى فناء . إن طرفة لا يصرح بشىء من هذا ، ولا يومىء إليه فى أثناء القسم الخاص بالناقة . لكن طرفة يفلسف الحياة ، فى

الجزء الأخير ، فلسفة بسيطة ولكنها تجعلنا نعيد النظر فى أمر هذه الناقة العظيمة . فالفرس صورة من حياة الإنسان ، والناقة كذلك رمز لعدة مفهومات ، لفناء القوى الشاب ، والانتصار على الصعوبات ، والحياة الفاضلة ، والمثل الذى تهون فى سبيله التضحية والفداء . ولكن أقصى ما يقنع به العقل المشغوف بملاحظة الأسباب أن الناقة صديق رفيق وليست مجرد أداة للرحلة والاتصال . فكيف يستقيم أمامنا النص فى ثرائه ، ونحن نتخدع بظاهر الشعر ، وسذاجة البيئة فى جوانبها العقلية والمادية . هذا طرفة يرى فى الناقة الموت الذى يقترن ببلوغ الحياة أقصى نضوجها. ولكننا نأخذ الشعر – غالباً – مأخذاً سهلا . إذا شبه الشاعر الأطلال ببقايا الوشم قلنا إن آثار الديار تلمع لمعان الوشم ! وهذا حق ولكنه ضئيل . ليس الوشم مجرد زينة ، إنه تعويذة مجسمة تحفظ الحياة والأمن ونجح المقاصد . والشاعر يتحدث عن مشكلة الحياة ذاتها من خلال هذا الطلل . إن الوشى اللامع أو المجدد يقترن ببعث الحياة . والبعث هو الذى يجعل الشاعر يتخيل بقر الوحش والظباء . يقول الشاعر:

بها العين والآرام يمشين خلفة
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم .

قد نقول : إن هذا منظر حي متحرك كمناظر الشاشة ، ولكن الصورة ذات معنى رمزى . هذا هو العود إلى الحياة فيما يشبه التناسخ . وليس ذلك الفهم بعيداً إذا حاولنا أن نؤلف بين الظباء والبقر والأحبة الراحلين . ويمضى زهير كما يمضى غيره من الشعراء فيحدثنا عن وجود الماء بعد الرحلة ، كما يهتدى الإنسان إلى الحقيقة بعد التيه والضلال . نقرأ وصف زهير للظعائن ، ثم نقرؤه وهو يقسم بالبيت الذى طاف حوله رجال من قريش وجرهم ، ثم ينتقل إلى حديث الحياة والموت ، إلى الذين يحبون الحياة ويحرصون عليها ، والذين يحرصون على « رحلات » الموت المنظمة .

رعوا ما رعوا من ظمئهم ثم أوردوا
غمارا تفرى بالسلاح وبالدم
فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا
إلى كلأ مستوبل متوخم .

وها هنا نجد القصيدة تؤلف ما يشبه الاستعارة : قضايا متشابهة ومتخالفة معاً . فإذا كنا أكثر بصراً بشئون المعنى وطرقه ، واستقلال النص وكرامته ، فإننا نستطيع أن نفسر الشعر تفسيرات مختلفة من جيل إلى جيل . لكل جيل مطلبه من الشعر ، ومن أجل ذلك يرى الشعر من زاوية معينة ، فإذا أقبل جيل جديد حرص على أن يعيد فهم العلاقة بين ماضى الشعر وحاضره .

قد يقال إن «إثراء النص» يناقض أشياء كثيرة ، يناقض – مثلا – الإحساس التاريخى . والإحساس التاريخى هو أن ندرك الماضى فى مضيه ، ولكن الماضى يوجد فى الحاضر أيضاً(٧) . الخلاف إذن فى طريقة النظر إلى تسرب الحياة بعضها فى بعض . والذين يقرءون العمل الأدبى قراءة الأسباب ونتائجها يروعهم – كما قلنا – مبدأ إعادة فهم النصوص القديمة والحديثة معاً . التاريخ عند هؤلاء هو الفهم المرتبط بالعلل ونتائجها . أما الذين يدركون التاريخ إدراكاً وجدانياً متعاطفاً مباشراً فيرون أن الإحساس بالعمل الأدبى يتغير

دائماً ، وأن فهمه من أجل ذلك ينمو نمواً مستمراً . حقاً إننا نتناول معلقة امرىء القيس دون أن ننسى قدم عهدها ، واختلاف لغتها عن لغة الشعر فى أيامنا ، ولا نجعل امرأ القيس فناناً معاصراً بكل معانى الكلمة. إننا نعلم أن امرأ القيس ينتمى بوجه ما إلى أفكار عصره . إننا – بعبارة مختصرة – ندرك المسافة التى تفصله عنا . ولكن خبرتنا الأستاطيقية تقوم على عبور هذه المسافة (٨) ، واستشعار جانب من العصرية الفكرية أو البقاء فى قصيدته . أى أننا نحول الشعر إلى شىء لا زمنى . نقرأ قدرة القصيدة على أن تخاطبنا ، فنلتمس من أجل ذلك ثراءها وخصبها . وبعبارة أخرى إن تصور التفكير فى أى وقت مضى عملا ناتجاً عن أسباب معينة يناقض التحليل الذاتى للعمل الفنى . ولا نستطيع أن نرجح تفسيراً على تفسير بدعوى أن معاصرى العمل الفنى والذين شهدوا مولده قد أدركوه . إن الترجيح أو التفضيل أمر سائغ ومطلوب(٩)، ولكن «تاريخية» العمل بالمعنى العلى ليس لها مدخل فى هذا الترجيح . إن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها . إنه

إدراك إنسان معاصر أو حديث له . فليست هناك إذن صورة ثابتة جامدة لأية فترة من هذا الماضى . وبعبارة مختصرة إن العمل الفنى لا وجود له بمعزل عما يعنيه لى ولك ولمن يأتى بعدنا (١٠) . فلا وجه إذن لاعتبار أن التفسير المشروع للعمل الأدبى هو التفسير الذى يمكن أن يخطر للرواة واللغويين والنقاد والشراح المتقدمين .

ومع ذلك فإن هؤلاء الشراح اختلفوا فى الفهم اختلافات كثيرة . والذى يقرأ المعاجم العربية يجد أمثلة عديدة لذلك . ولكن كتاب المعاجم فى بعض الأحيان نظروا إلى هذا الاختلاف نظرة الريب ، وجعلوا بعض الآراء صحيحاً ، وبعضها خاطئاً ، ولكننا الآن قد نجد هذه الآراء جميعاً إمكانيات مختلفة ومتعاونة . وبعبارة أخرى إن مؤلف المعجم كان أكثر ميلا إلى فكرة الخاصة النوعية للكلمات ، ولم يكن ـ بداهة ـ يرى المعنى ومشكلته كما يراها المعاصرون .

والحديث عن تصور المعاجم للمعنى يؤلف ركناً

كبيراً من الصعوبات التى تواجهنا فى فهم الشعر العربى . تبدو المعاجم وكأنها تعريف بألفاظ لا بأفكار . معاجمنا اللغوية قاصرة قصوراً واضحاً عن خدمة الشعر ، أضف إلى ذلك حاجتنا إلى معاجم أخرى كثيرة تحدثنا مثلا عن الأساطير العربية . والعلم بالأساطير « يثرى» فهمنا للشعر ، وقد تحدثنا عن هذا الجانب حديثاً نظرياً فى مقام آخر . وفى وسعنا هنا أن نضرب أمثلة قصيرة ، فقد نشأ الشعر العربى ، كغيره من الشعر ، فى أحضان الأساطير . والأساطير جزء هام من أجزاء النشاط الروحى . وإذا لم يكن بد من أن يقرن الشعر العربى بأشياء فلتكن الأساطير وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، والتمثل الأخلاقى . فكل هذه العناصر تؤلف مجالا متشعبا متفاعلا . وربما تكون أمور السياسة والاقتصاد والعادات الاجتماعية نفسها بحيث لا تتميز من طابع أسطورى . ومن الواضح أن كثيراً من الشعر العربى صعب الفهم لأن الأساطير التى تتعمقه بعيدة عن متناول أيدينا . ولنضرب مثلا واحداً على ما نقول :

يقول الشاعر :

وقد لاح فى الصبح الثريا لمن رأى
كعنقود ملاحيـــة حين نـــورا ،

كيف تفهم هذه الصورة ؟ أما الشراح القدماء فيحدثوننا عن الشكل واللون ومدى التقارب بين النجوم على هيئة خاصة ، وأما المحدثون فيقولون هذا هو الإدراك « الشكلى » ، فقد فتن الشاعر بأشياء لا أثر فيها لمعنى أو قيمة فكرية . ولكن الأساطير الجاهلية تحدثنا أن العنب رمز لحلاوة الدنيا. فاختيار الملاحية أو العنب يؤدى أكثر من معنى. فحلاوة الدنيا إذن : غير مقصورة على الأرض بل تتعداها إلى الثريا فى السماء . من أجل ذلك يبدو « الحسى الجامد » ذا حظ من الحياة والنشاط . أضف إلى ذلك أن العنقود يرمز إلى الخصب والنمو والتوالد . والثريا إذن فى هيئتها وتقاربها وضوئها قريبة فى النفس من منظر الطفولة والأطفال . وفى وسعك أن تقول إن الشاعر لم يقصد إلى هذا التكلف . وفى وسعى أن أقول إن المقصد

يشبه العنقاء ، كلاهما خرافة . ويظهر لى أن الشعر الذى نرميه « بالحسية » ذوطابع أسطورى لم يفض بعد.

وإذا أذنت لى فى أن أضيف إلى هذه العقبات عقبة أخرى فأننى أسميها التأثرية المقنعة . إننى تحدثت كثيراً فيما مضى عن هذه التأثرية ، ولكنها قد تأخذ سمت العلم ، وحينئذ يصعب علينا كشفها . إنها قد تأخذ شكل المنطق والقضايا وسيكلوجيا المؤلف أو الشاعر . ولنحاول أن نكون على مقربة من النماذج . يقول الشاعر :

فجـــرى النهـــر وهو يشبه سيفا
فى رياض كأنهـــا أجفـــــان .

ويقول الرفاء :

وكأن الهـــلال نـــون لجين
رسمت فى صحيفة زرقـــاء

هذا الشعر فى رأى بعض الباحثين يتسم بالوضوح والتميز . « ولكنه وضوح التقرير الذى لا يوحى

بأكثر مما يقول ، وضوح الشيء فى ذاته دون أن يصبح جزءا من وعى الشاعر . والتقرير هنا وليد الإدراك الحسى والعقلى أو التفكير المجرد ، إذ يدرك الشاعر علاقات بين جزئيات حسية ، علاقات توازن وتكافؤ مصدرها التفكير العقلى الصرف ، ولا نجد الشاعر يستجيب للعالم بكيانه كله ، أى بحواسه وعاطفته وفكره » .

وأحب أن أقول إن نمو خبرتنا بالنصوص رهين بأن نتجنب الظنون الخاصة بوعى الشاعر . وقد قضينا زمناً طويلا نختصم حول الطبع والصنعة أو الارتجال دون أن ندرك أن من الصعب أن تعرف الظروف الحقيقية لتأليف الشعر . وقد تبلغ بنا الثقة إلى حد أن نقول إن الشاعر يستدر منا التصفيق . ومثل هذا كثير نترجم فيه إحساسنا إلى لغة رديئة غير مباشرة . وإذا قصر الدارس فى أن يدرك معنى النص فى مقدوره أن يقول إن الأشياء ليست جزءاً من وعى الشاعر ، وأخطر الطرق فى النقد الأدبى أن تستخدم الاستجابة الشخصية فيما ينبغى أن يترك لأدوات

أخرى ، والعلم ينكر الانفصال بين الإدراك الحسى والتأويل العقلى فى أية صورة ينتجها عقل إنسان . وهل يكون جرى النهر القاطع كالسيف تصوراً ساذجاً وحيد الجانب ؟ هذه غلبة الماء وسلطانه . الماء مبعث الحياة ، والحياة والقوة متلازمتان . إن الرياض كأجفان السيف . الرياض تحفظ دفعة الماء من الضياع والطغيان ، وتتيح لها القدرة على الإنتاج . وكذلك الأجفان تحفظ السيوف من القتل الخطأ . لقد أعطت الفكرة للصورة ، السيف فى الجفن معطل ، ولكن القوة كامنة فيه ، ومن ثم كانت فكرة الحدود وأهميتها لأنها تنطوى على مقاومة القوة وحسن تدبيرها معاً .

كذلك الصورة الثانية . الهلال رمز المعرفة وصحة التمييز ، ولذلك يقترن عند الشاعر بالنون ، رمز الوعاء والاستيعاب . النون بطبيعة رسمها ترمز إلى النطفة أو الوليد الصغير المنبثق عن الرحم ، ومن ثم يجوز أن يرتبط بالهلال الذى سيكتمل بعد . النون ترمز ببساطة إلى الحمل ، وقصة الهلال الذى يكبر

هى قصة مولد الحمل فى الطبيعة . من أجل ذلك قلت إن أساطير كثيرة يجب أن تكشف فى ضوء الشعر والمادة القصصية الخارجية معاً .

بقيت بعد ذلك شبهة خطيرة هى ما يسمونه التقرير . وكلمة التقرير من أكثر الكلمات شيوعاً ، فهى تستخدم ـ مثلا ـ فى التمييز بين الشعر المعاصر والشعر القديم . وكلما كثر شيوع الكلمة آذن ذلك بفساد معناها ، إننا نرى بعض القراء يسخرون ويدهشون ، ولكن لنسأل ماذا يمكن أن يعنى التقرير ؟ التقرير عبارة يستطاع التعبير عن معناها دون خسارة تصيبها . وحينئذ لا نستطيع أن نعيد التعبير عن قول الشاعر :

دنياى خلو من الأحـــلام يا عجبا

عـــلام أبعث للدنيـــــا بأنغامى

أو قول الشاعر :

بينـــا يرى الإنســـان فيها مخبرا

حتى يرى خبراً من الأخبـــــار

أو قول الشاعر :

وإذا كانت النفـــوس كبارا
تعبت فى مرادها الأجســام

أو قول الشاعر :

غير مجد فى ملتى واعتقـــادى
نوح باك ولا ترنم شـــــادى

أو قول الشاعر :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيبات الفاتك اللهج .

كل هذه الخواطر تفهم ، ولكن لا يمكن أن يعاد التعبير عنها . من الممكن أن تنثر أو تختصر أو تشرح شرحاً متوسعاً ، ولكن ليس من اليسير أن يسوى المرء بين البيت المفرد وأى شكل من الأشكال التعبيرية التى تقابله . والذين يستعملون كلمة التقرير قاصدين بها وحدة المعنى ، واستقامته ، وصفة القصد المباشر فيه يغفلون أشياء كثيرة من

أوضحها أن القدماء كانوا يبحثون فى العبارات غير التصويرية عن دلالات كثيرة ، ويسمونها بأسماء مختلفة . ومن الغريب أن كثرة الدلالات فى الصور لم تكد تستوقفهم بمثل ما استوقفهم هذا الخصب الكامن فى العبارات التى نسميها الآن قضايا أو تقريرات . ومن واجبنا ، إذن ، أن نأخذ بعين التقدير هذا التفاوت بين الموقفين ؛ والواقع أن فاعلية النظام النحوى فى خلق المعنى المتعدد غير ماثلة فى أذهاننا ، وهذه الفاعلية جزء أساسى من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها . وقد بذل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة ؛ فنظام الكلمات ، ونوع الترابط والانفصال بين العبارات ، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات فى العبارة ، كل أولئك كان مجالا واسعاً لكشف إمكانيات غير قليلة . ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر خطر الفهم النحوى الناضج ، أو نظن أن مراجعة المعانى النحوية أمر لا يهم المشتغلين بالشعر وفلسفة الفن . وربما تكون هناك فتنة بمنهج الرمز . ولا بأس فى أن يحب

القارىء أو الفنان طريقاً من طرق التصور ، ولكن « الفتنة » تنسينا ما تستطيعه مناهج أخرى .

وقضايا المحدثين عن التقرير والإدراك الحسى « وسوءات الشعر وحسناته » تعكس – فيما نظن – العناية الشديدة بالتقييم ، والرغبة المخلصة ، موفقة وغير موفقة ، فى تمييز الجيد والردىء من الشعر . وقد بدأت ثورة النقد والشعر العربى الحديث بفكرتى الطبع والتقليد . وإذا أردنا أن نعرف جدوى التقييم أو أثره فى توضيح أمور الشعر فمن واجبنا أن نركن مرة أخرى إلى الأمثلة الجزئية ؛ فقد ثارت مناقشات كثيرة حول مفهوم التقليد والتجديد فى الشعر ، وحدثت جفوة واضحة بين النقاد والشعراء ، فقد كان الشعراء يعلمون أن الشعر يصنع من الشعر وكان النقاد يرون أن الشعر يصنع من الحياة : التطور فى أذهان الشعراء خاصة لا يغفل جزءاً من ماضى الشعر أو قديمه . ولكن تفصيلات هذا الموقف لم تكن واضحة ، وبعبارة أخرى لم تكن أمور العلاقة بين صناعة الشعر من الشعر والحياة معاً موضع عناية .

كانت صلة التجديد بالإحساس ببعض التيارات الرئيسية التى تسرى كالشريان ـ عبر أجيال ـ مبهمة ؛ فقد كانت الكلمة العليا لصوت التميز والانفراد . ولم يكن هذا التميز أو الانفراد يأخذ صورة يتضح فيها الإحساس المشار إليه . كل هذا معناه أن تقييم الشعر فى مثل هذا الموقف تقييم ناقص . ولكن لابد لنا قبل أن نمضى فى وصفه من أن نذكر قول شوقى فى ذكرى شيكسبير :

لم تكشف النفس لولاه ولا بليت
لها سرائر لا تحصى وأهـــواء .
شعر من النسق الأعلى يؤيـــده
من جانب الله إلهام وإيحـــاء
من كل بيت كآى الله تسكنـــه
حقيقة من خيال الشعر غـــراء ،
وكل معنى كعيسى فى محاسنـــه
جادت به من بنات الشعر عذراء .

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين (١١) : ولست أدرى

ما هذا الحسن المشترك بين معانى شيكسبير والمسيح .
بل لست أدرى كيف يذكر شيكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربى إلى جانب المسيح » .
والسؤال الآن هو كيف جمع شوقى بين شيكسبير والمسيح بغض النظر عن توفيقه وإخفاقه ؟ الفن ، فى إحساس العربى ، لا يعتمد على ذكاء الإنسان وقدرته فحسب ، بل يعتمد على صلته بمصدر علوى يغذيه . ولا يستطيع شوقى أن يفهم روعة شيكسبير وأن يقدرها بمعزل عن فكرة الإعجاز الأدبى . فالإعجاز هو قمة الأدب . ولابد « لبلاغة » شيكسبير من نفاذ فوق مستوى البشر . ولكل شىء فى نظر شوقى ، وفى كثير من تقاليد الشعر العربى مثال أو جوهر . ولابد أن يرد كل ما فى شيكسبير من تعقيد أو تركيب وتنوع إلى هذا الجوهر البسيط ، إلى ما يشبه الفطرة التى تعلق بها الباحثون فى الإعجاز . وهذا الأدب المعجز لا يتصور بمعزل عن العظة والتذكير ؛ فعظمة شيكسبير الفنية إذن لابد أن تأخذ طابعاً أخلاقياً مباشراً .
فإذا بلغنا هذا القدر من التحليل عرفنا أن شوقى كان يحتاج إلى أن يعدل ما ورثه فى الشعر العربى تعديلا

أكثر ملاءمة للموقف الجديد الذى يواجهه . ولكن المهم أن النقاد حينما عنوا عناية مخلصة بالتجديد فى الشعر والقيم لم يبصروا الشعراء بطبيعة العقبات التى تواجههم . إن التقييم مجرداً قد أهمهم ، ومن ثم غمض أمامنا الأسلوب الفكرى والوجدانى الذى يعتنقه الشاعر . أو قل إننا عنينا بالجودة والرداءة أكثر مما عنينا بالتحليل . لقد كان الشاعر الحديث يواجه أزمة صعبة لأنه يريد أن يستقى فكره من الشعر والمواقف الجديدة . ولكن « التوازن » وتنمية الإحساس التاريخى دون تدميره لم تكن موضع بحث النقاد . كيف يوجد الماضى فى الشعر ؟ سؤال يهتم به الناقد حين يحلل الشعر أو حين يعبأ بفهمه إلى جانب تقديره ، الماضى فى شعر شوقى يختلف عن الماضى فى شعر على طه أو ابراهيم ناجى ، ويختلف – طبعاً – عن معنى الماضى فى الشعر المعاصر ، ولكن « التقييم » شغلنا دائماً ، وأهم سؤال نواجهه هو هل أجاد الشاعر أم قصر ؟ والواقع أن العناية بالتحليل تشيع نوعاً من السلام ، أو تفتح آفاقاً رحيبة من التذوق . لنفرض أننا نواجه من

الشعر ما نستنكره ، لنفرض أنك غير مطمئن – مثلا – إلى قول صلاح عبد الصبور :

وشربت شاياً فى الطريق ،
ورتقت نعلى .

تقول كيف نسمى هذا شعراً وتذهب إلى تعليل استنكارك ، وللتبرير أبواب لا تغلق . فإذا نحن جمحنا حاسة التقييم هذه وسألنا أنفسنا ماذا أراد الشاعر بهذا بدأنا فى فهم الموقف . إن الشاعر يريد أن يستخرج دلالة من الواقع العملى الأليم المبتذل . الشاعر لا يحفل بما هو جميل أو شاعرى أو سار . الشاعر يريد أن ينتزع قيمة من مواد مقاومة إن صح هذا التعبير . ولم يكن صلاح أول شاعر يحاول هذا فى اللغة العربية ، ولكننا نهمل التحليل ، ونتغاضى عن تحديد نوع من الذاكرة الحية اللاشخصية ، أو قل إننا نهتم بالتقييم ونهمل حاجة الشعر إلى التحليل والمقارنة وربط النماذج بعضها ببعض ، ونحفل بأطلاق « الأحكام » ، والأحكام تعكس أذواقنا الشخصية .

والواقع أن الاحتفال بالتقيم اشاع غير قليل من الفوضى ، ذلك أن الناقد هنا ينظر من وجه ويهمل آخر ، ويحب مقياساً ويكره مقاييس . كذلك صنع الثوار الأول فى تاريخ النقد العربى الحديث فى موقفهم من الشعر العربى ، وكذلك صنع الثوار الجدد فى موقفهم من الشعر والنقد الذى لا يستقيم مع دعوتهم . لنسمع - مثلا - نازك الملائكة وهى تتحدث عن آثام الوزن الذى التزمه شعراء العربية دهراً طويلا . لقد ذهب كثيرون فى هذا المجال إلى أن الوزن يحوج الشاعر إلى أن يقول شيئاً لا يحتاج إليه ، وأنه أقرب إلى الطرب وموسيقى الخطابة ، وأنه متكرر قاس رتيب . ولست أدرى إذا كنت تؤمن بالمفاضلة على هذا النحو ، وما أظن إلا أن هذا مضيعة للوقت ومفسدة للعقول . ولكن « للحكم » هوى فى نفوسنا ، وقد يذهب بنا هذا الهوى إلى حد أن تكون أشياء ذات جودة مطلقة ، أو رداءة مطلقة . والذى يعنيه التحليل أو يقتنع بالقيمة النسبية يقول إن الوزن القديم يحقق مالا تحققه التفعيلة الجديدة ، وكذلك التفعيلة تؤدى وظائف لا يستطيع الوزن أن يبلغها . الوزن القديم استوعب

الكثير ، وحقق نوعاً غامضاً من الاتصال والانفصال بين المعانى ، وخلق الشاعر على الرغم من التشابه الواضح بين الوحدات الموسيقية وحدة مغلقة أو كياناً تاماً .

ولكن كل مذهب من مذاهب التقييم يعتقد أنه كشف أحسن الوسائل للتفريق بين الأعمال الأدبية . وهذا وهم من صناعة الذوق . حقاً إن أحكام الجيد والردىء بنيت على دراسة الأدب ، ولكن دراسة الأدب لا يمكن أن تبنى على هذه الأحكام(١٢) . إن القيم عزيزة لدينا ، ولكننا حين نتحدث عن الجيد والردىء ، ونوازن بين الشعر القديم والمعاصر مثلا نستعمل لا محالة أفكاراً اجتماعية وأخلاقية أو عقلية خافية . وقديماً قسم النقاد الشعراء طبقات كطبقات المجتمع ، وحديثاً أنكر الناس شعر المديح لأنه لا يجتذب غرور الفرد العادى ، وتوهمه أنه صانع المجد كله . فى كل ضرب من التقييم مقاييس كامنة ، أو ظاهرة . التقييم يحمل منطق عواطفنا وفلسفتنا واعتقاداتنا . واعتقاداتنا متغلغلة فى أى موقف نتخذه ، ولكن « التحليل » فى وسعه أن يؤدى إلى تهذيبها والحد من طغيانها ، التحليل

موقف ينطوى على رؤية الكثير ، واستيعاب العناصر « الغريبة » برحابة أشمل وأعمق .

لقد بان خطر التقييم أكثر من مرة فى النقد العربى . تساءل النقاد عن أشعر الشعراء ، واحتفلوا كثيراً ـ بالحكم ، وعاقهم هذا الحكم دون مزيد من الفهم . مثال ذلك موقفهم من أبى تمام ، وجماعة الثائرين ـ وفى النقد الحديث احتفل النقاد بالحكم على ما سموه الشعر التقليدى دون أن ينتهى هذا الجدل إلى شيء مفيد فى توجيه الإحساس بالماضى . ونظر كثيرون إلى هذا الإحساس نظرة الريبة . ولم تتضح العلاقة الناضجة بين الماضى والحاضر ، واختلطت نماذج كثيرة شديدة التباين تحت عنوان واحد . ثم اعتقد كثيرون أن الذوق الجيد شيء مطلق ، وأنك إذا أعجبت بالشعر المعاصر لم يسعك أن تعجب بقصيدة قديمة تختلف فى تصوراتها وجمالياتها اختلافاً واضحاً ، وأنك إذا أعجبت برواية تقوم على وحدة الحدث لم يسعك أن تشهد ببراعة روايات أخرى لا تعول على هذه الوحدة .

ومغزى ذلك أنه لا توجد مقاييس نهائية أوقيمة مطلقة . ولكن الكاتب يجعل المقاييس التى يحبها هى المقاييس المقبولة - ومن الواضح أن مثل هذه القضية لا يمكن أن تدحض شأنها فى ذلك شأن كل مسألة تعتمد على الدور . وليس معنى هذا كله أن التحليل يمكن أن ينفصل عن التقييم ، فاختيار قصيدة دون أخرى يتضمن فى نفسه نوعاً من الحكم ، وعنصر التقييم كامن فى القضايا التحليلية التى لا يبدو عليها اهتمام ما بما عدا الفهم والتقرير ومحاولة تحديد الصورة الماثلة أمامنا (١٣) . ولكن المقارنة بين عظمة الشعراء ممجوجة ، والاحتفال بكشف الجودة والرداءة ينبنى عليه خلط الذوق بالمعرفة، وإدخال التجربة المباشرة فى بنية النقد الأدبى ، ومن ثم تؤدى إلى انحرافات كثيرة . إننا لا ننكر التجربة المباشرة التى يبدأ منها التحليل - وكلمة يبدأ هنا تحتاج إلى توضيح - فالتحليل يخرج من هذه التجربة ولكنه لا يقوم عليها ، ومن ثم فهو أقل تعرضاً للاختلافات المثيرة التى يمتلىء بها تاريخ الذوق ، وتدور هذه الاختلافات حول أقدار الشعراء ما قدر شوقى ؟ وما قدر المتنبي ؟ وأقدار الشعراء

مسألة تحس ولكنها لا تقبل التناول والمعالجة (١٤) ، والعظمة متغيرة متقلبة ، وقد اعترف كثيرون بأن المتنبي شاعر عظيم ، وراح آخرون ينكرون هذه العظمة التى بنتها العادة ، ودعمتها أجيال كثيرة . ولكل طائفة - كما نعلم - مقياس خاص ، وربما لايفيد شعر المتنبي من الدفاع والهجوم قدر ما يفيده من الاحتفال بالتحليل وتجنب الأسئلة الذوقية المثيرة . لكن التحليل يبدأ من نقطة هامة هى الاعتراف بأن فى العمل الفنى الذى تواجهه قدراً من الكمال ، ومن ثم ينبعث نشاط الناقد من أجل الكشف . وبعبارة أخرى إذا لم يجد الناقد متعة فى عمل فنى أو لم يستطع أن يكبح كراهته فمن الأفضل ألا يكتب عنـــه . فالمتعة التى تصاحب الشعور بقدر من الكمال هى الخطوة الأولى التى يبدأ منها الفهم أو التحليل . ووظيفة الناقد فيما يقول إليوت هى هذا الفهم أو الشرح أو التنوير (١٥) . وهو - من أجل ذلك - يستعين بأدوات ، أو يتخذ موقفاً ، ولكنه لا يطبق مبادىء أو نظريات معينة. والنقدالعربى القديم والحديث حافل بمبادىء كثيرة عن استقرار القوافى ، وملاءمة

الأوزان ، ودقة الوصف واستيعابه ، واستقامة المنطق ، والاستعارات ذات المعاظلة ، وتمكن الكلمات ، والوضوح ، والإيجاز ، وشرف المعنى أو أهميته ، وجمال اللفظ أو القدرة على صياغة معنى عادى : من الممكن أن ينظر إلى هذه المفهومات نظرتنا إلى ملاحظات خاصة بناقد معين إزاء سياق معين ،ولكن ماهكذا نعتبر التراث النقدى . إننا نتصور قيما مطلقة ، ومبادىء ذات سلطات عامة شاملة . وكم من شعر لعب فيه توتر القافية وقلقها دوراً هاماً فى بناء المعنى . وكم من شعر أدى اختلاط صوره مالا يؤديه الوضوح والتمايز . ووظيفة الشعر هى أن يحررنا من سلطة الملاحظات السابقة التى قرأناها وتأثرنا بها . ولكن جمهور القراء يأخذ لفتات النقاد الأذكياء ، ويعطى لها قوة المبدأ ، وقد شاع فى النقد العربى الحديث الكثير من مثل الحيوية ، والحسية ، والتجسيم ، والصور ، والبساطة ، والموسيقية ، والإثارة ، والعاطفية. وأصبحت هذه المفهومات كالعادات المتمكنة . وبعبارة أخرى إن التحليل لا يستغنى عن نظرية أو نظريات كثيرة . ولكن هناك نظريات جيدة وأخرى رديئة .

النظرية الرديئة تعطينا صفة محددة كمثل الصفات التى عددناها الآن ، وتروح تبحث عن وجودها وتخلفها(١٦).

حقاً إن كشف هذه الأفكار احتاج إلى جهود متواصلة ذات شأن ، ولكن الخطر فى اعتبارها مبادىء أو نظريات بدلا من إبقائها فى حيز الملاحظات الموضعية المرتبطة بسياق دون آخر . ذلك أن الشعر الجيد متضارب غير متجانس . ومن ثم تجد الاستخدام المباشر لأى مقولة ينطوى ــ دائماً ــ على إهمال العمل . فالعمل الفنى يؤدى خدمة جليلة ، ويظهرنا على ضرر « الصفات المحددة » ، ويدخل تعديلا على مارسب فى ذهن القارىء من خبراته السابقة عن الشعر . وبعبارة أخرى إن التناول العملى يكشف سعة المدلولات التى ترتبط بكثير من الملاحظات ، وكل تحليل ــ إذن ــ ربما يكون فرصة لإضافة جديدة إلى المعلومات النظرية تجعلها أكثر قدرة (١٧) . ولنأخذ مثلا مفهوم الوحدة . إن الوحدة توصف فى حديث النقاد وكتاب الأستطيقا. ولكن معناها لايستنفد ــ تماماً ــ فى هذه الكتابة الأدبية أو تلك ، إن مفهوم الوحدة مفهوم رمزى له طابع

الإيحاء غير المباشر . ولكننا نأخذ هذه المفهومات مأخذ الإشارة والتعريف المحدد. ولذلك نغفل إمكانيات كثيرة لتحقق الوحدة أو التركيب أو الإيقاع . ولكننا إذا عاملنا مفهوم الوحدة معاملة ضيقة محصورة وجدنا مئات من القصائد خارجه عليها . إن مفهوم الوحدة ـ مثلا ـ لايشير إلى شيء معين كما يشير العلم إلى فرد دون غيره . إنه أداة تمكننا من أن نحتفظ بثبات إدراكنا من خلال التغيرات الجمة التي نمارسها . ولكن بعض القراء ، على الأقل ، يأخذ لغة النقد مأخذاً إشارياً أو حرفياً . وهذه اللغة تحتاج إلى تحليل بين وقت وآخر . إنها لغة معقدة تشبه الشعر نفسه أحياناً ، وهي خالية من الشفافية المرتبطة بالإشارة (١٨) . وفائدتها لا تتميز من هذه الخاصة الغريبة ، ولكن تحويل هذه اللغة إلى ضرب من الإشارات والتعريفات يشكل باستمرار خطراً على الفهم . ومن الغريب أن هذا الالتباس أو تعدد المعاني المصاحبة لأى مصطلح نقدى أعان بطرق مختلفة على خلق الكتابات النقدية الجيدة والكتابات الرديئة معاً .

المراجع :

1 — Arnold Hauser: Philosophy of Art History p. 122-123.

2 — Herbert Read: Phases of English Poetry p. 132.

3 — T. S. Eliot: Frontiers of Criticism p. 12.

4 — Cleanth Brooks: The New Criticism: A Brief for the Defence p. 293, American Scholar, 13, Summer, 1944.

(٥) جلال الدين السيوطى : الإتقان فى علوم القرآن جـ ٢ ص ٥٢ — ٥٤ .

6 — Francis Fergusson: The Idea of a The atre p. 243.

7 — Rashad Rushdi: Critism from Mathew Arnold to the Present Day: Tradition and the Individual Talent p. 92.

8 — Lionel Trilling: The Sense of The Past in Criticism from Mathew Arnold to the Present Day.

9 — I. A. Richards: Variant Readings and Misreading in Style edited by Thomas. A. Sebeok.

10 — Lascelles Abercrombie: A Plea for the Liberty of Interpreting p. 29.

(١١) طه حسين : حافظ وشوقى ص ١١٥ .

12 — Northrop Frye: Anatomy of Criticism p. 20, 26.

13 — B. Jessup: Taste and Judgement in Aesthetic Experience p. 54 Journal of Esthetics and Art Criticism, Fall, 1960.

14 — R. C. Blackmur: The Enabling Act of Criticism, 877, American Issues, 11, editd by Willard Thorp 1941.

15 — T. S. Eliot: Selected Essays p. 13.

16 — I. A. Richards: Practical Criticism p. 279-281.

17 — John Crow Ransom, Editorial in the Kenyon Review, 3, Winter, 1941 p. 96.

18 — I. A. Richards: Practical Criticism p. 278, 284,

الفصل الخامس

« البحث عن وحدة الشعر »

(١)

يقسم الشعر العربى عادة إلى موضوعات مثل الحماسة والرثاء والنسيب والوصف والهجاء . ويختلف عدد هذه الموضوعات باختلاف الباحثين . بعض الباحثين يتكثر فى العدد مثل أبى تمام فى الحماسة ، وبعضهم يقتضب مثل قدامة بن جعفر فى نقد الشعر وأبى هلال العسكرى فى كتاب الصناعتين . وهذه الموضوعات – كما قلنا فى موضع آخر – تعبر عن وجهة نظر خاصة إلى الشعر ؛ فالشعر وفقاً لفكرة الموضوعات التقليدية ضرب من الحلى أو جنس من التصوير . فكرة الموضوعات غير منبثقة من الشعر نفسه ، وإنما هى منبثقة من خارجه ، أو المجتمع الذى يتطلب الحماسة والمدح والافتخار ، وقد يتطلب نوعاً من التسلية أو المتعة القيمة تتضح فى النسيب وما يسمونه الوصف . فكرة الموضوعات رديئة لا تقوم على تمييز حقيقى . ويمكن أن يلاحظ الباحث ما فيها من تداخل أحياناً على نحو ما قال قدامة

ابن جعفر . وهذا التداخل يعنى ـ بعبارة أخرى ـ أننا نقسم الشعر تقسيما سطحياً ولا نتعمق بحث مادته الحقيقية . كل دراسة تتضمن ضرباً من التقسيم ولكن الباحث عليه أن ينظر إلى الشعر على أنه وحدة واحدة . قد تختلف وجهة النظر ، ولكن ينبغى ـ فى كل حال ـ أن نبحث عن التيار الأساسى الذى يربط أشياء كثيرة . ومن أهم ما ينبغى على الباحث الحديث الآن أن يتبين بطريقة عملية وحدة الشعر ، وفساد فكرة الموضوعات ، ووجود أفكار واتجاهات أعمق وأكثر أصالة . والشاعر يتحدث من خلال العرضى عن الجوهرى ، ومن خلال المديح والهجاء والرثاء عن مشكلات الإنسان التى يواجهها باستمرار على الرغم من اختلاف الزمن والثقافة .

(٢)

وموضوع هذا الفصل هو إثبات هذه الملاحظات بطريقة تجريبية . لننظر فى الشعر الجاهلى . حينئذ نرى أنه يقسم إلى بكاء للأطلال ووصف ومدائح واعتذارات وفروسية وافتخار . وليس هذا كله من لباب الشعر فى

كثير . بكاء الأطلال – مثلا – فهم غير موفق تماماً .
لقد بحث النقاد الشعر من وجهة نظر البيئة ، ولذلك سموا قسما كبيراً عزيزاً من الشعر بهذا الاسم . قالوا إن البدوى يرحل من مكان إلى آخر . ويترك بقايا خيامه وآثاره ، وحياته على هذا النحو تنقل مستمر . ولا بد – إذن – أن يترك المحب والمحبة دارهما ، وأن يبكى الشاعر آثار محبوبته التى بحثت عن موطن آخر لها . ووفقاً لهذا الأسلوب بحث النقاد عن عواطف الشاعر الشخصية ، ورأوا أحياناً أن الشاعر حزين حقاً ، ورأوا – أحياناً أخرى – أن الشاعر يتحدث أداء لحقوق الفن المتبعة ، وأنه لا يواجه تجربة حقيقية . ثم ذهب الباحثون يصنفون أجزاء القصيدة الباقية ، فنظموها فى سلك الوصف أو المدح . قالوا إن الشاعر يترك آثار الديار ، ويتحدث عن رحلته على الناقة ، ويشبه الناقة بحيوان آخر ، ويصور هذا الحيوان وما يتعرض له ، ثم يتركه إلى غرض آخر يقولون إنه غرض أساسى . وهكذا تبدو القصيدة ممزقة ، ويبدو عقل الشاعر مفككاً ، ويصور العقل العربى فى صورة ساذجة تخلو من الربط والوحدة ، وينسجم هذا

عند الباحثين مع قضايا أخرى مسرفة عن سطحية العقل العربي فى العصر الجاهلى . هذه السطحية التى تجعله يقف ـ فيما يقولون ـ عند ظواهر وعوالم حسية لا يتجاوزها فى كثير . ويروح النقاد يستشهدون لقضاياهم من خلال معلومات خارجية عن البيئة . هذه المعلومات تؤكد ـ عندهم ـ فكرة التناول الحسى ؟ وتمزق جوانب التفكير والبساطة .

الشاعر فى العصر الجاهلى يصور قمة التفكير العربى . وقد ظهر فى نهاية هذا العصر القرآن الكريم . وأنت تعلم مكانته . ولكننا مع ذلك لا نكاد نلاحظ التناقض الواضح بين وصف الشعر العربى فى العصر الجاهلى وهذا الكتاب الكريم الذى ظهر فى تلك البيئة . حقاً إن المرحوم الدكتور زكى مبارك حاول أن يربط بين القرآن الكريم والبيئة العربية فى كتاب النثر الفنى فى القرن الرابع . وقال إن القرآن يدل على وجود نثر جاهلى يؤبه به . ولكن هذه الملاحظة ظلت مهملة . ولم يكد يستوقف الدكتور زكى مبارك نظر دارس الأدب ،وظل الأدب الجاهلى ـ جملة ـ يدور فى

فلك واحد ، واقتنع كثيرون بهذا التناقض الحاد بين قمة النضوج الفكرى والجمالى من جهة والتفكير السطحى البسيط المتعلق بالمادة والمحسوس الذى لا يعنيه من هم الدنيا غالباً إلا شئون العيش ووفرة الرزق .

الواقع أن من الممكن أن يدرس الشعر الجاهلى بمعزل عن فكرة الموضوعات التقليدية ، وبعبارة أخرى بمعزل عن فكرة السذاجة العقلية التى تمليها البيئة الخارجية على عقول الباحثين . فالشاعر ليس مرآة بيئته ، وعقل الشاعر ليس سلبياً موقوفاً على تمثيل عناصر خارجية ، الشاعر الجاهلى قد يبدو أروع وأعمق مما نتصور لأول وهلة ، ولكن صعوبات كثيرة تقف دون جلاء هذا المستوى الخاص الذى نزعمه ، وقد أشرنا إلى بعض هذه الصعوبات من قبل فيما يتعلق باللغة والأساطير والمعاجم ، ولكن على الرغم من ذلك كله ما يزال أمامنا الأمل باقياً من أجل قراءة آثار عقلية أنضج وأوفى مما رسخ فى أذهاننا عن فكرة البداوة وارتباطاتها .

لم يكن الشاعر الجاهلى يبكى حبا شخصيا ،

أو عاطفة ذاتية ، ففكرة العاطفة الذاتية أو الغنائية زيفت كثيرا من تصوراتنا – أيضا – وجعلتنا نقول إن الشاعر مشغول بنفسه . وبذلك أقمنا فارقا وهميا بين الغنائى والدرامى ، وبدلا من أن ينظر إلى الشعر على أنه ذو جوهر درامى نظر إليه فى ضوء العاطفة الذاتية فضلا على العاطفة البسيطة . هناك باستمرار حوار وتوتر بين صوتين اثنين فى كل قصيدة ناضجة . والغنائى لفظ أدى دورا هائلا فى تبسيط الشعر ، وشجع على كثرة استعمال مصطلح الصدق .

– ٣ –

لم يكن الشاعر يتحدث عن عاطفة شخصية ، وإنما يفكر – بطريقته الخاصة – فى مشكلات أساسية . كان يحاور نفسه فى معنى الحياة ، ويلتمس لها العون حين يخاطب الطلل . الطلل هو الماضى الذى ذهب ولن يعود . هو قطعة من الحياة التى تهرم كلما مضى منها جزء . الطلل المرئى رمز للماضى الذى لا يستطاع رده كما قال أبو العلاء المعرى .

لننبذ سويا فكرة الحب الشخصى أو لنقل إن الحب الذى يصوره الشاعر الجاهلى هو مجرد وسيلة تذكى الإحساس بمشكلة الذاكرة نفسها . حينما يتذكر المرء الأحداث الهامة يشعر أنه حى وأنه ميت . عقله نشيط يستطيع أن يعيد الماضى وأن يشكله من جديد ، ولكن حيوية الذهن تصطدم فى الوقت نفسه بفكرة الماضى من حيث هو . وكلما مضى من تجارب المرء قدر عاد فوقف ليبكيه أو ليبكى ما ضاع من الحياة أو العمر . لقد جعل الشاعر الجاهلى نقطة البدء فى تفكيره البكاء على الحياة . لقد قال القدماء إن امرأ القيس بكى واستبكى ووقف واستوقف ولاحظوا أن عظمته كشاعر ترتبط بأشياء من هذا البكاء والوقوف . ولكن القدماء ظنوا أن امرأ القيس يبكى طلل عنيزة أو فاطمة أو غيرهما . الشاعر مُروَّع بفكرة الحياة الذاهبة ، إنه يصحو على الشعور المستمر بأن جانبا من العمر قد ولى . والشاعر يقف ويستوقف لكى يعالج هذا الشعور ، لكى يصور لنفسه أنه حى يملك عقله زمام الماضى ويعيد تخيله وتمثله . كل هذا وهم نشيط ولكنه لا يستطيع

أن يفرغ منه . وقد أخذ هذا البكاء شكل الطقوس الجماعية ، وأصبح العقل العربي فى العصر الجاهلى مشغولا بمشكلة الموت الذى يتجسد فى الطلل . الطلل كان بالأمس دارا عامرة بالبشر وصناع الحياة . لم يكن هنالك ما يعكر صفو الحياة ، ولكن الرحيل يطرأ دواما على موقف الانسان . الرحلة هى التى تغصت شعور البدوى الفنان بالحياة ، وجعلته يؤمن بأن هذا العنصر المستمر هو الذى يفنى الحب والحياة . كل شىء يرحل . الأحبة والزمن الباقى الذى يعود يوما جزءا من الماضى . ولكن الإنسان عقل يدرك ، والإدراك يأخذ صورة الحاضر المستمر وبخاصة فى الفن . ومن ثم يبدأ التوتر بين الوعى فى شكل حاضر وهذا الماضى . النؤى والأثافى والأحجار كل أولئك أشبه بالعظام النخرة المتخلفة عن رفات الميت . هذه عظام الحياة يجدها دائما موضوعة أمام عقله حيثما التفت . ولولا هذه العظام ما وجد الشاعر شيئا يستحق الصيحة أو البكاء أو استيقاف صحبه أو التحدث إلى نفسه . الموت يجعل الشاعر ينعكس على نفسه بالتأمل .

يجعله يبحث عن مُعين لكى يستوثق من أنه موجود . الذهاب يجعله يشعر أنه وحيد ، ولذلك يلتمس اثنين ، يريد أن يشعر بالقوة ، وأن يستلهم كل أسباب التأييد . ولكن الآخر نفسه فيما يظهر يعانى من مثل مايعانيه الشاعر . ولذلك يبدأ الشاعر الجاهلى بما يشبه صلاة جماعية على الماضى الميت . وإذا تأملت تفصيلات الطلل الرمزى الذى يهز إحساس الشاعر بفعل الموت المستمر فى حياته وجدت كل شىء يعين على هذا الفرض . المطر يتساقط وينبت بعض الكلأ ، ولكنه يعفى على الرسم ، والريح تهب بقوة . والطبيعة تقف - إذن - فى موقف غريب ، موقف مضاد للإنسان . تعفى على وجوده وتذهب بشعوره بذاته ، ولم يبق من آثار الحياة إلا حيوان . ظباء وأولادها . ولذلك يبدو الحيوان أقوى . يبدو وارثا لبقايا حياة الإنسان . ومن ثم ينشأ ضرب من العداوة الكامنة بين الشاعر والحيوان ، هذه العداوة التى سنشير إليها فيما بعد .

إن الطبيعة تأكل حياة الإنسان . الريح والمطر

والعين والآرام والكلأ الذى نبت . وهكذا نجد الشاعر يقول إن الفن ليس إلا ضربا من لعنة الكلمة على هذا الموت . كل ما يملكه إزاءه هو قوة الكلمة أو الشعر . إنه يريد من خلال القوى اللغوية شبه السحرية أن يزيل التوتر الناشىء عن الشعور بالموت . ولكن هل يستطيع ؟

— ٤ —

إن القرآن الكريم ربط بين الشعر والسحر وتعاويذ الكهنة . وهذا نفسه ينبغى أن نفيد منه فى توضيح الموقف الذى نحن بصدده . فالموضوع الأساسى الذى يشغل الساحر والكاهن والشاعر هو الموت . الشاعر لا يملك إلا الكلمة . هذه الكلمة التى يريد أن يواجه بها هذه المشكلة الصعبة . الشاعر بعد بكاء الطلل يخرج إلى الرحلة فى الصحراء، أى أنه يقلب المشكلة على وجوهها . المضى أو الرحلة أو الموت الذى أهم الشاعر فى حديثه الذى يُعنون له عادة باسم بكاء الأطلال يعود إلى ذهنه مرة أخرى . الشاعر الجاهلى لا يسبك خواطره فى نار

المنطق العقلى ، ولكنه يعتمد على حركة عقلية أخرى رائعة يسميها الباحثون فى قسوة باسم الاستطراد. والاستطراد هو التفكك غير المشروع أو المناسبة الواهية التى لا تقنع القارىء الذى يأخذ أمور الشعر مأخذا أعمق من المتعة . الشاعر يقول لنا كل شيء أمامى يبدو فى شكل رحلة يقطع منها جزء بعد آخر حتى تنتهى عند نقطة معينة . إن الإنسان قد يروعه التفكير فى ثقل الشعور بالماضى الذى لايتكرر ، ولكنه لا يستطيع أن يرى شيئا آخر أكثر بهجة وأقل إيلاما". هكذا يعلمنا الشاعر الجاهلى . لقد رحل جزء من الحياة وهو الآن يبدأ جزءاً آخر . يقطع المفاوز فوق الإبل ولكن إلى أين ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى أن يواجه قارىء الشعر الجاهلى . إن الرحلة تبدو غامضة المآل شاقة الملامح ، وهى – بداهة – تقطع فجأة دون أن يتوقع المرء . وسرعان ما تستحيل الحياة إذا تدبرنا ما نسميه – استطرادا – ضربا من الهزائم المتكررة لا نصر حقيقى أخير فيها . لقد كانت الهزيمة أو ذهاب من ذهب نقطة البدء . وكذلك كان نقطة الانتهاء . إن الباحثين يقولون

لنا إن البدوى فى الجزيرة يحيا فى رحلة وانتقال . ولكن لا علاقة بين الانتقال فى الواقع والانتقال فى فى القصيدة . فالرحلة فى القصيدة هى رحلة كل حياة بدوية وحضرية . والشاعر يأخذ من الواقع ويضيف إليه ويعليه ويفسره ويكمله . الشاعر إذن يرى الحياة كلها رحلة فى مفاوز بعيدة . الشاعر لا ينتقل من التفكير فى الماضى بطريقة منطقية ، ولكنه ينتقل ـ رغم ذلك ـ بطريقة حافلة بالدلالة أو المغزى . إن حياة الإنسان وثبات . وهناك دائماً ضغط خارجى يجعل الإنسان المفكر أشبه بالطائر الذى يتعرض للفزع بين وقت وآخر . الشاعر يروعه المضى ، ويلتفت إلى شىء آخر ، إلى فعل يريد أن يبدد به هذا الإحساس . ولكن هذا الفعل الجديد نفسه ينجلى أمره بعد قليل : لقد عادت الرحلة مرة ثانية . والصاحبان اللذان استعان بهما الشاعر على فض أزمته خفت صوتهما . ولم يعد أمامنا إلا الشاعر والناقة . هذه الناقة التى تتردد فى كل مكان من الشعر العربى . ليس هناك فى الشعر ما هو

أكثر شيوعا من الفرس والناقة . ولذلك كان لا بد لنا أن نبحث عن معنى الرحلة على الناقة .

— ٥ —

لنضرب مثلا بطرفة . لقد وصف ناقته وصفا مسهبا فى معلقته المشهورة فماذا يعنى هذا الوصف ؟ هنا تجد الباحثين يقولون إن الشاعر دقيق الملاحظة ككل بدوى . ومعنى ذلك أن هذا الوصف لا يحمل قيمة بمعزل عن أسبابه وظروفه المدّعاة . هذه الناقة فى الشعر الجاهلى هى الرمز الثانى للحياة التى يعبث بها الموت . لدينا فى القصيدة الجاهلية — عادة — رموز أساسية أولها الطلل وثانيها الناقة . الناقة تبدو حافلة بالحياة والقوة — عادة . ولكن انظر إلى تطور القصيدة تر إحساس الشاعر بفكرة المصير . الناقة تبدو حيوانا مقدساً . كل ما فيها يحمل طابع القداسة. من أجل ذلك يقف عند كل عضو فيها . ولو كانت الناقة لا تحمل معنى روحيا هاما لما كان فى وسعنا أن نفهم هذا الوقوف المتأنى عند كل عضو فيها . الشاعر مشغوف بالتأمل فى أجزاء الناقة كما كان

يشغف بالتأمل فى بقايا الدار أو الرسوم . هذه الأعضاء يجب أن يفكر فيها القارىء وهو على ذكر من تلك الآثار القديمة البالية . تلك هى عظام الميت وهذه آثار الحياة يتشبث بها الشاعر . الشاعر إذن يعيش فى توتر . هناك تقابل وتباين بين عناصر القصيدة أو عناصر الحياة . الغنائية المزعومة ظل كثيف لا نستطيع أن ننفذ منه إلى شىء . كل عضو فى الناقة ينبض بأهمية الحياة . والحياة لا تعنى شيئا إلا رحلة الناقة التامة الخلقة . ولكن الناقة – كما ذكرنا فى مكان آخر تصبح – عن طريق الالتباس الضمنى بين الأجزاء – أشبه بالطلل القديم . الحياة فى تناقص مستمر . هذه الناقة التى تشبه بالقصور والأعمدة والسفن والقناطر وجذوع الطلح والصخر الغليظ يسخر بها طرفة بطريقة بارعة ولكنها ليست سطحية مباشرة . هذه الناقة وصفت بطريقة ماتزال تحتاج إلى تأمل . لقد جمعت فى نفسها قوى متنوعة متفرقة فى مظاهر كثيرة جامدة وحية ، ففيها من قوى الظليم والثور وحمار الوحش . هذه الناقة التى تبدو جديرة بالاحترام والإجلال رمز الحياة

الناقة مهيبة فالحياة فى نظر الشاعر العربى ليست فكرة عرضية ، إنها قوة كامنة واسعة مستوعبة ولكنها مع ذلك تواجه الموت .

من أجل ذلك (يستطرد) الشاعر إلى وصف الحيوانات ، وما بينها من عراك . هناك كلب الصيد الذى يحارب بقر الوحش . يقتل الكلب حينا وينتصر حينا آخر . وقد قال الجاحظ قديما فى الحيوان ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هى التى تقتل بقر الوحش . فاذا ماتت بقرة الوحش فهل يعنى ذلك أن الناقة هى الأخرى قد ماتت ؟ كل قوة الحياة وإنتاجها وتوالدها وخصبها معرض للزوال . وهذا ملائم لرثاء الإنسان . هذا هو التهديد الموجه إلى الحياة .

إن الشاعر الجاهلى يصف الناقة والفرس وصفا هاما . إنه يجعلهما معا ملتقى قوى متفرقة فى حيوانات أخرى . وكأن الشاعر يريد أن يعوذ حياة الإنسان من أجل أن يخف إحساسه ، ووطأة وجدانه لهذا

الموت الثقيل . إن ما نسميه تشبيهات مستمرة متلاحقة يأخذ فى داخل هذا النظام الفكرى دلالة عميقة أقرب إلى ابتلاع حيوات أخرى من أجل أن يشعر الإنسان بأمن أكثر وسط النذير المستمر . هناك تصارع بين عناصر الحياة ، الحيوان يأكل بعضه بعضا . والفرس والناقة كلاهما حيوان واحد ولكنه - كما يقول الباحثون المتقدمون - يشبه أشياء وحيوانات كثيرة . فالصورة القريبة للناقة أو الفرس هى صورة الفرد الذى يريد أن يواجه سائر الأشياء . الناقة والفرس أهم من الضباع والرخم والعقبان والقطا والجراد والعصافير والنمل والعنكبوت والحمام والديك والهدهد . تذكر هذه الطيور والحيوانات وغيرها كثيراً فى الشعر الجاهلى ولكن مجمع الأحياء على رأسه الناقة والفرس . هما معا شغل الشاعر العربى فى العصر الجاهلى خاصة . وكلاهما فى الحقيقة رمز معقد متنوع الجوانب ، وقد يتداخل معنياهما أحيانا . ولكن المهم لدينا الآن هو أن نقول إن الشاعر الجاهلى يحاول جاهدا أن يبحث لكل منهما عن معالم تضمن له طول البقاء . وليس هناك ما هو أقبح من مفهوم

التشبيه العادى ، وما نسميه التشبيه المتلاحق فى خدمة الناقة والفرس هو تعبير عن حلم الشاعر العربى ورغبته فى خدمة الإحساس بوفرة الحياة . فالناقة أو الفرس معوذة مزودة بقوى كثيرة ، وكأن الشاعر يريد أن يراها قادرة على مواجهة كل عدو وكل نازلة . وقوة البطل فى الأساطير ترجع إلى أنه يتكون من عناصر متفرقة لا تجتمع فى أحد سواه . ومن أجل ذلك قلنا إن مأساة الشعور بالموت لا يمكن أن تنفصل عما نسميه – ببساطة – « وصف » الفرس و « وصف » الناقة . ولكن لننظر معا فى قول طرفة فى وصف ناقته :

أمون كألواح الأران نسأتها

على لاحب كأنه ظهر برجد .

يقول طرفة إن ناقته موثقة الخلق ، ولكن كيف صور طرفة هذا الجانب ؟ لقد قال إنها تشبه ألواح تابوت الموتى ! ثم قال بعد ذلك إننى زجرتها من أجل أن تسير فى طريق يشبه الثوب المخطط . والحقيقة أننا إذا نظرنا مليا فى هذه الصورة وجدنا

الشاعر قد عبث بفكرة القوة من طرف خفى . الناقة تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت . الناقة ـ إذن ـ من هذه الوجهة ليست هى مجرد الإنسان الذى يريد أن يبتغى لنفسه القوة والسلامة ولكنها أيضا حياة أخرى معدة للعبث بحياة الإنسان نفسه .

إن الذى يقرأ وصف الناقة والفرس فى الشعر الجاهلى يحضر إلى ذهنه مفهوم الصنم الذى يتجه إليه العابد بالعبادة أو طلب الزلفى . وكما يتبرك العابد بتقبيل الصنم من جهات متفرقة يتأمل الشاعر فى كل عضو على حدة . الناقة كانت تعبد كما يحدثنا الباحثون فى الأساطير ولكن ما إلى هذا نقصد . إنما نقصد أن طريقة تأمل الشاعر وما يسمى التشبيهات المتلاحقة يجب أن يفسر تفسيرا أعمق من هذا المصطلح البلاغى الغامض . فالتشبيهات المتلاحقة تكون ـ بتلاحقها ـ رمزا دينيا ، والرمز الدينى فى الشعر ، إن صح هذا الوصف ، يستقيم مع فكرة الملامح المكبرة التى تأخذ طابع القداسة والغرابة .

الناقة رمز الإنسان الفانى ورمز الدهر الباقى معا ،

فاذا قرأنا رثاء النابغة للنعمان بن الحارث الأصغر الغسانى وجدناه يستهله بما يسمونه النسيب ، ثم يصف ناقته مشبها لها بحمار وحشى ثم يخرج بعد ذلك إلى الرثاء . فى كل هذه الجوانب لا تزال وحدة القصيدة قائمة ، فالناقة ليست أقل من الإنسان : الحمار الوحشى يصاد ويهرب ويضطر إلى أن يتخلى عن أتنه أحيانا . هو ليس مستأنسا ولكن ملامح حياته تكسبه غير قليل من العطف ، وسنزيد هذه النقطة جلاء بعد قليل .

ولكن الناقة ترمز أيضا إلى الدهر الذى يحيى ويميت ، ولولا ذلك لما استطعنا أن نفهم كثيرا عن امرىء القيس حيث يقول :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى (١)
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل(٢)

(١) السدول : الستور .

(٢) تمطى : امتد . بصلبه . بظهره . الكلكل : الصدر . ناء : نهض .

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح ، وما الإصباح منك بأمثل .

الليل هنا يقرن بالبعير . الليل الطويل فاتر بطىء كالبعير الجاثم الذى لا يريم . لقد كان للشاعر فى الناقة آيات كثيرة ، يستخرج منها ما يريد . ولم تكن الناقة مجرد أنيس أو صديق أو أداة . كانت هى الرمز الذى يستوعب حياته هو . الناقة هى هذا الزمن المهلك . وحينما أراد الشعراء فى العصر الجاهلى أن يحدثونا عن قوة الموت لجأوا إلى الناقة على نحو ما نجد فى كلام زهير العظيم فى حديثه عن الحرب :

متى تبعثوها تبعثوها ذميمـــة
وتضر إذا ضريتموها فتضرم (١)

فتعرككم عرك الرحى بثفالها
وتلقح كشافا ثم تحمل فتتئم (٢)

---

(١) تبعثوها : تهيجوها ، تضر : من ضرى الأسد إذا تهيأ للفريسة . وأضرى درب وعود ، وتضرم : تشتعل .

(٢) تعرككم : تطحنكم : الثفال : جلد يجعل تحت الرحى حين تطحن ، يريد أنها طاحنة . وتلقح كشافا : تحمل كل عام ، وذلك أردأ النتاج ، تتئم : تلد توأما .

فتنتج لكم غلمان أشام كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم (١)

أضحت الناقة حيوانا أسطوريا يلجأ إليه الشعراء في التعبير عن قوى الشر الغامضة المسلطة على الإنسان أو قوى الموت . وعلى هذا النحو أيضا وجدنا فكرة الرعى تعبر عن هذا الموت كمثل قول زهير في المعلقة نفسها :

رعوا مارعوا من ظمئهم ثم أوردوا
غمارا تفرّى بالسلاح وبالدم (٢)

فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا
إلى كلأ مستوبل متوخم (٣)

---

(١) أشأم : مشئوم ، وأحمر عاد : يريد أحمر ثمود وهو قدار عاقر الناقة ، وكان شئوما لقومه .

(٢) الظمء : ما بين الوردين أو الشربتين . والغمار : الماء الكثير .

(٣) أصدروا : رجعوا ضد أوردوا ، مستوبل : مستثقل ومثلها متوخم أى أنه كريه تعافه الإبل .

وأهم حيوان بعد الناقة فى الشعر الجاهلى هو الفرس ، وهو رمز لأشياء كثيرة منها الصبا ودواعيه على نحو قول زهير أيضا :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
وعرى أفراس الصبا ورواحله (١)

ولكن انظر فى تعرية الأفراس هذه تجد أن الفرس ، كالناقة ، أصبح يشارك فى التعبير عن الشيب ودنو الأجل . كل الحياة فى جوف الفرس والناقة ؛ فإذا أحسنا فهمهما أحسنا فهم الشعر العربى فى العصر الجاهلى . وبعبارة أخرى إذا كشفنا وجود الرمز أخذ الشعر الجاهلى صورة أجل وأعمق فى أنفسنا . ولا نستطيع إذن أن نقف عند حدود فكرة المقارنة المزعومة . فكل صورة قيمة أيا كانت تسميتها تستند إلى رمز . الفرس إذن هو الشباب

(١) أقصر : كف . الأفراس جمع فرس . الرواحل : الإبل .

الذى يتهاوى ، وأجمل وصف فى اللغة العربية للفرس هو ما جاء على لسان امرىء القيس فى معلقته المشهورة : يصور امرؤ القيس الليل المخيف ، ويسترسل فى وصفه فيقول :

فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل(١)
كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل(٢)

ثم يصف الفرس فيقول :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل(٣)
مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل(٤)

---

(١) مغار : شديد . يذبل : جبل .

(٢) المصام : مكانها الذى لا تبرحه ، والأمراس : جمع مرس وهو الحبل . والجندل : الحجارة الكبيرة ، والصم : جمع أصم وهو الصلب الشديد .

(٣) الوكنات : المواضع التى تأوى إليها الطير ليلا ، والمنجرد : الفرس القصير الشعر ، الأوابد : الوحوش ، هيكل : ضخم .

(٤) الجلمود : الصخرة الصلبة ، حطه : أسقطه .

كميت يزل اللبد عن حال متنه

كما زلت الصفواء بالمتنزل (١)

مسح إذا ما السابحات على الونى

أثرن الغبار بالكديد المركل (٢)

على العقب جياش كأن اهتزامه

إذا جاش فيه حميه غلى مرجل(٣)

يطير الغلام الخف عن صهواته

ويلوى ب العنيف المثقل(٤)

درير كخذروف الوليد أمــــره

تتابع كفيه بخيط موصل (٥)

---

(١) الكميت : الفرس الأحمر فى سواد ، يزل : يسقط ، حال المتن موضعه من وسط الظهر ، الصفواء : الصخرة الملساء ، المتنزل : النازل عليها .

(٢) مسح : عداء يصب الجرى صبا ، السابحات : الخيل المسرعة . الونى : الضعف ، الكديد : ماغلظ من الأرض ، المركل : الذى ركلته الخيل بحوافرها! . يريد أن حوافره لا تكاد تمس الأرض ، وهى لذلك لا تثير بها غباراً كما تصنع السابحات .

(٣) العقب : جرى بعد جرى ، اهتزامه : صوت جوفه عند الجرى ، الحمى: الغلى ، المرجل : القدر .

(٤) يطير : يسقط ، الخف : الخفيف ، والصهوات : موضع اللبد من ظهره ، ويلوى بأثواب العنيف : يذهب بها ، العنيف : الأخرق . المثقل : الذى لا يحسن الركوب .

(٥) درير : سريع ، خيط موصل : وصلت أجزاؤه ، أمره : أمضاه .

له أيطلا ظبي وساقا نعامة

وإرخاء سرحان وتقريب تتفل(١)

الواقع أن ذكر هذا الفرس بعد هول الليل وطوله يجعلنا نتأنى فى القراءة . وأوضح شيء فى هذا الوصف هو ذلك التوتر الذى شاع فى وصف الليل . وبين القطعتين إذن تلاحم غريب قوى . ليس بينهما رابطة صريحة ولكن بينهما نسبا سيكلوجيا عريقا . حقا إننا نقرأ الفرس فنعجب به ، ونقول إنه يقيد الأوابد أو الوحوش . إذا انطلقت الوحوش فى الصحراء فأن الفرس يستطيع أن يأخذ بأرجلها ويقيدها . الفرس شديد الحركة سريع يخيل إليك أنه يكر ويفر فى وقت واحد ، كأنه جلمود صخر يهوى به السيل من ذروة جبل عال . ولبده من شدة حركته يسقط عنه وينزلق كما تنزلق الصخرة من منحدر بعيد . وهو يصب الجرى صبا ، ويسبق كل الخيل ، لا يثير غباراً قط ، إنما هو أن

---

(١) السرحان : الذئب ، التتفل : الثعلب ، والإرخاء : العدو ، التقريب : القفز .

يحركه راكبه فإذا به يغلى غليان القدر ، لا ينى ولا يفتر . وإذا راكبه لا يستطيع الثبات عليه . وما أشبهه فى سرعة انطلاقه بلعبة الخذروف الدوارة التى يلعب بها الصبيان إذ يصلونها بخيط ، ويسرعون فى إمرارها . وهو فرس ضامر كأنه ظبى نافر ، فله خاصرتان نحيلتان ، بل كأنه نعامة خفيفة لها ساقان ضئيلتان صلبتان وهو يجرى فى الأرض كأنه الذئب الفزع ، ويقفز كأنه الثعلب الخائف . غريب أمر هذا الفرس . إن قوته تشتبه بتوتره . إنه مزيج نادر من القوة والمقاومة . ولكن أليس محتاجا إلى قدر من السكينة والهدوء . لنلاحظ معا أن هذا الفرس جاء بعد ذاك الليل . الليل والفرس يعيشان فى فلك ذهنى واحد . إننا نعجز عن أن نرى النسب بينهما فى حدود فكرة الوصف ، ولكن امرأ القيس قرأ التشابه بين الليل والفرس ، وبعبارة أدق جعلهما معا طرفى استعارة معقدة بينهما صلة ومفارقة معاً . لقد جثم الليل كالبعير وانطلق الفرس يجرى ويهرب ويحاول أن يسبق الوحوش . يحاول امرؤ القيس إذن أن يفلت من قبضة ذاك الحيوان

أو الليل الجاثم. ولكنه لا يتحدث عن نفسه بشيء ، وإنما يترك القول كله فى ظاهر الأمر للفرس.
هذا الفرس المتوتر كالذى يهرب من عدو يلاحقه ، ويظل فى كر وفر ، لايستقر على حال . مروع ينافس الظبي والنعامة والذئب والثعلب . وحيد وسط هذا الكون غريب منفصل عنه ، لايطمئن إلى غلام غِرّ ولا إلى مجرب محنك . ومع ذلك فلننظر فى بعض الصور التى حدثنا الشراح القدماء عنها وزعموا أنها فرعية فضللنا معاً . «زلت الصفواء بالمتنزل» «جلمود صخر حطه السيل من عل»

درير كخذروف الوليد أمــــره
تتابع كفيه بخيط موصل (١)

إننا نستطيع أن نقرأ هذا كله فتأخذنا الشفقة كما يأخذنا الإعجاب . هذا الفرس كالبطل الذى يوشك أن يسقط سقطة مدمرة من خلال قواه ومزاياه المفرطة نفسها . هذا الفرس هو ذاك الإنسان الذى نحاول أن نستقصى بعض رموزه فى الشعر الجاهلى . أزمة

---

(١) درير : سريع ، خيط موصل : وصلت أجزاؤه ، أمره : أمضاه .

الإنسان فى هذا الوجود واضحة فيما سماه الشراح وصف الفرس . وكل شىء ينهض بهذا التأويل . صور لنفسك لوحة فيها الليل الجاثم الشامل الكثيف وفيها إلى جانب ذلك فرس هذا شأنه . لن يستطيع الرسام فيما حدثنا لسنج أن يعطى كل الحركة التى احتفل بها امرؤ القيس . ولكن لوحة هذا شأنها توحى إليك من غير شك بالمعنى الذى أحاول الدفاع عنه . الوجود كالليل وهذا الفرس هو الإنسان يسير فى الليل . حقاً إن امرأ القيس حكى مغامراته مع النساء فى معلقته، ولكنها مغامرات حزينة مهما يكن ظاهرها . ليست إلا ضرباً من الهرب كهرب الفرس . إن علينا أن نربط بين الفرس والليل وهذه المغامرات . إذ ذاك يتضح لنا أن امرأ القيس يعيد قصة الفرس فى أكثر من مكان . امرؤ القيس يسعى من امرأة إلى أخرى فيخيل إلينا أنه سعيد فى قرارة نفسه . ولكن هذا غير صحيح . لقد كشف لنا امرؤ القيس حين ألم بالليل والفرس بواعث هذه الغزوات النسائية . إنه هو الآخر خائف من الموت . وليس بين المقبل على الحياة والخائف من

الليل أو الموت فروق كبيرة . انظر إلى قول امرىء القيس :

فأصبحت معشوقاً وأصبح بعلها
عليه القتام سيء الظن والبال (١)

يغط غطيط البكر شد خناقه
ليقتلنى ، والمرء ليس بقتال (٢) .

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى
ومسنونة زرق كأنياب أغوال (٣) .

امرؤ القيس كشف عن دوافع الخوف من الموت فى هذا البيت الأخير . واقرأ هذا السؤال دون أن تربطه بالأنكار الساذج الذى حدثنا عنه القدماء ، واربط بين أنياب الأغوال والبعير الذى تمطى بصلبه تجد امرأ القيس يحاول الفرار من قبضة عنصر مجهول .

---

(١) القتام : الغبار ، يريد أن بعلها ساءه مارآه من ميلها إليه فأصبح كأنه مغبر كاسف الحال .

(٢) يغط : يردد صوتاً كصوت البكر وهو الشاب من الإبل ، يشد حبله فى خناقه ، فيسمع له غطيط .

(٣) المشرفى : السيف ، والمسنونة الزرق : السهام .

امرؤ القيس يشتبه عدوانه بعجزه عن مواجهة هذه المشكلة . ومن أجل ذلك يلتمس من صاحبه أن يساعده على رؤية البرق :

أحار ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبىٍّ مكلل
يضىء سناه أو مصابيح راهب
أهان السليط فى الذبال المفتل .

ويمضى امرؤ القيس فيقول :

قعدت له وصحبتى بين حامر
وبين إكام بُعد ما متأمل (١) .
وأضحى يسح الماء عن كل فيقة
يكب على الأذقان دوح الكنهبل (٢)

---

(١) حامر وإكام : موضعان ، بعدما متأمل : تأملته من مكان بعيد .

(٢) الفيقة : ما بين الحلبتين : يريد أنه يسح ثم يسكن ثم يسح وعن : معناها هنا بعد . يكب على الأذقان : يسقط ويلقى على الوجه ، الكنهبل : ماعظم من شجر العضاه ، والدوح جمع دوحة وهى الشجرة كثيرة الورق والأغصان .

وتيماء لم يترك بها جذع نخلـــة
ولا أطما إلا مشيداً بجندل (١) .

كأن طميـة المجيمر غـــدوة
من السيل والغثاء فلكة مغزل (٢) .

كأن أبانا فى عرانين وبلـــــه
كبير أناس فى بجاد مزمل (٣) .

وألقى بصحراء الغبيط بعاعـــه
نزول اليمانى ذى العياب المخول (٤).

كأن سباعا فيـــه غرقى غديـــة
بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (٥) .

---

(١) الأطم : البيت .
(٢) طمية : جبل ، المجيمر : أرض لبنى فزارة ، الغثاء : مايحمله السيل من فتات الأشجار . وفلكة المغزل : ما استدار فوق رأسه .
(٣) أبان : جبل ، أفانين : ضروب . الوبل : المطر ، البجاد : الكساء المخطط ، ومزمل : صفة لكبير أناس أى أنه متدثر بثيابه ملتف بها .
(٤) الغبيط : موضع ، البعاع : الثقل ، العياب : الحقائب ، المخول : كثير المتاع والغلمان الذين يصحبونه .
(٥) غدية : حين يصبح الناس ، أنابيش العنصل : جذور البصل البرى .

على قطن بالشيم أيمن صوبه
وأيسره على السِّتار فيذبل (١) .

وألقى ببسيان مع الليل بَرْكه
فأنزل منه العصم من كل منزل (٢)

وقد استهل القطعة بوصف وميض البرق ، وتألقه في سحاب متراكم . وشبه هذا التألق واللمعان بحركة اليدين إذا أشير بهما . أو كأنه مصابيح راهب يتوهج ضوؤها بما يمدها به من زيت كثير . ويصف كيف جلس هو وأصحابه يتأملونه بين حامر وإكام ، والسحاب يسح سحاً حتى لتقتلع سيوله كل ما في طريقها من أشجار العضاه العظيمة ، وتلك تيماء لم تترك بها نخلا ولا بيتاً إلا ما شيد بالصخر ، فقد اجتثت كل ما مرت به ، وأتت عليه من قواعده .

وهذا طمية جبل المجيمر التفت به السيول ، وما تحمل من غثاء حتى لكأنه فلكة مغزل . وذاك

(٣) قطن : اسم جبل في ديار بني أسد ، الشيم : النظر إلى البرق والمطر . الستار ويذبل : جبلان .

(٤) بسيان : جبل ، البرك : الصدر ، العصم : الأوعال .

أبان بما غطاه من هذا السيل والغثاء يشبه شيخاً ملتفاً في كساء مخطط . وقد ألقى السحاب بصحراء الغبيط ثقله فنشر به من النبات والأزهار ما يشبه ضروب الثياب الزاهية الألوان التي ينشرها التاجر اليماني حين يعرضها للشراء . وما زالت السيول تفيض حتى علت آجام السباع فغرقت في لججها ، وتراءت رءوسها للعين كأنها جذور البصل البرى . وقد تراكم السحاب ، وملأ أقطار السماء حتى يظن مبصره أن أيمنه على قطن جبل بني أسد ، وأيسره على الستار ويذبل مما يلي بلاد البحرين . وعم المطر جبل بسيان حتى أنزل منه الأوعال التي كانت مستقرة به .

الواقع أن المطر أدى دوراً مزدوجاً في الشعر الجاهلي ، فقد اقترن بالحياة ، ومن أجل ذلك دعوا بالسقيا للأطلال والقبور. كان المطر مرادفاً لهزيمة الموت ولكن هذا المطر كأي رمز أساسي معقد الجوانب كما قلنا . انظر في تفصيلات هذا الوصف السابق . إن هذا المطر فيه من شيات ذلك الفرس . الفرس يطير الغلام والرجل الكبير . كذلك المطر لم يترك جذع نخلة .

الفرس مِسح ، كذلك المطر أضحى يسح الماء . وذلك الكر والفر قد استحالا بطريقة غريبة إلى وميض البرق . هزم الفرس الظبى والنعامة والثعلب والذئب وقيد الأوابد . كذلك المطر غرقت فيه السباع . أصبحت السباع هينة على الحياة هوان جذور البصل البرى . الفرس اقترن بالصخرة التى تسقط على الجبل . كذلك المطر سقط على هذا الجبل الذى يشبه رأسه فلكة المغزل ، وقد غطاه المطر تماماً فأصبح فى صورة الشيخ المتدثر بثياب كثيرة . هذا التقابل الواضح ينفعنا فى تأويل المطر ، وتقريب المطر من الفرس . وبذلك تتضح أمور الوحدة من جهة ، ونستطيع أن نزكى فرض الرمز من جهة ثانية .

وليس الأمر غاية فى الغموض ، فامرؤ القيس له طريقة خاصة فى وصف المطر ، ويحسن بنا أن نقرأ قطعة أخرى مشابهة قال :

ديمة هطلاء فيها وَطفٌ
طَبقُ الأرض تَحرّى و تَدِر(١) .

تخرج الوَدّ إذا ما أشجذت
وتواريه إذا ما تشتكر (٢) .

وترى الضب خفيفاً ماهرا
ثانيا بُرثنه ما ينعفر (٣) .

وترى الشجراء فى رَيِّقه
كرءوس قطعت فيها الخمُر (٤) .

ساعة ثم انتحاها وابل
ساقط الأكناف واه منهمر (٥)

---

(١) الديمة : المطر الدائم ، هطلاء : كثيرة الهطل ، والوطف : الدنو من الأرض . طبق الأرض : تطبقها وتعمها لكثره مطرها . تحرى : تعمد إلى الأمكنة وتثبت فيها . وتدر : يكثر ماؤها وترسل درّها .

(٢) الود : الوتد ، أشجذت : أقلعت وسكنت . تشتكر : تحتفل ويكثر مطرها . وقيل الود اسم جبل .

(٣) خفيفا ماهراً : يريد مسرعاً فى عدوه . وبرثن الضب : كالإصبع للانسان ، وما ينعفر : لا يصيبه العفر والتراب ، يقصد أنه لا يلصق بالتراب لخفة عدوه .

(٤) الشجراء : الأرض ذات الشجر الكثير ، ريق المطر : أوله يريد أن المطر يغمر الأشجار فلا يبدو منها إلا أعاليها ، فتتراءى كأنها رءوس قطعت وفيها الخمر والعمائم .

(٥) انتحاها : قصدها . وابل : مطر غزير ، ساقط الأكناف : دان من نواحى الأرض . واه : متخرق ، منهمر : منسكب .

راح تمريه الصَّبا ثم انتحى

فيه شؤبوبُ جنوبٍ منفجر (١) .

ثَج حتى ضاق عن آذيّه

عَرْض خيم فجُفاف فيسر (٢)

قد غدا يحملنى فى أنفه

لاحقُ الإطلين محبوكٌ مُمَرّ (٣) .

المطر ينهمر حتى يعم الأرض من حوله ، وهو يدر لها ويدنو منها بأهدابه ، وحينا يقلع فتبدو الأوتاد من الأرض ، ولا يلبث أن يعود وتكثر سيوله فتتوارى عن الأنظار ، وتترع القيعان فيخرج الضب من جحره يعدو عدوا سريعاً لما يرى من كثرة المطر . وما تزال السيول تتدفق حتى تغمر الأشجار بل حتى لا يبدو منها إلا أعاليها ، فتتراءى كأنها رءوس

---

(١) راح : عاد بالمطر فى آخر النهار . تمريه : تحركه وتديره . الشؤبوب : دفعة المطر ، والجنوب : ريح . منفجر : سائل .

(٢) ثج : سال . الآذى : الموج . وخيم وجفاف ويسر : مواضع .

(٣) أنف المطر : أوله . لاحق الإطلين : فرس ضامر الكشحين ، محبوك : موثق الخلق ومثله ممر وأصله من الحبل الممر ، وهو المحكم الفتل .

معممة قطعت فى ساحة حرب عنيفة . وظل المطر على
هذا الانصباب الشديد فترة لم تنكشف بعدها السماء ؛
فقد ألقت السحب بوبلها وأثقالها تستدرها ريح الصبا
الشمالية ، ولم تلبث ريح الجنوب أن هبت فانهمرت
الأمطار ، وعلت السيول حتى ضاقت بها خيم وجفاف
ويسر . هذا المطر فى الحقيقة لا يمكن أن يكون خالصاً
لمعنى السلام والحياة الوادعة الهادئة . هذا المطر –
كما قلنا – يشبه من وجوه كثيرة الفرس . وقد كان
امرؤ القيس الشاعر يلاحظ أن المطر أوشك أن يغلب
الجبل . بدا رأسُ الجبل كفلكة المغزل ، ثم بدا
كشيخ . كذلك بدا الشجر كرءوس قطعت فى ساحة
حرب . هذه هى الحرب التى أشرنا إليها فى حديثنا عن
الفرس . المطر جاثم كما جثم البعير أو كما جثم الليل .
إننا نتحرك فى داخل أجواء قد تختلف بعض الاختلاف
ولكنها تتشابه كثيراً أيضاً . إن امرأ القيس لايستطيع
أن يدفع الشعور بالزمن ، ولايستطيع أن يتقى هذا
المطر الذى ينزل . وقد اقترن المطر فى اللغة العربية
بفكرة البكاء . وهذا ما يصح أن نفيد منه . وقد
أوشك امرؤ القيس أن يقول أما لهذا الليل من آخر

أما لهذا المطر من انقطاع ؟ المطر – إذن – يجب أن يقرن بتوالى الليل والنهار . هذا التوالى الذى أشاب الصغير وأفنى الكبير . كذلك توالى المطر فغرقت السباع وهدمت البيوت ، وبدا الجبل ضعيفاً ، وبدا الإنسان من خلال هذا الوصف باحثاً عن ستر يحتمى به . ولولا الفكرة الرديئة عن الصورة لاستطعنا أن نجعل من قوله :

«كبير أناس فى بجاد مزمل»

مفتاحاً للمعنى ، فالمطر يخطط بآثاره خطوطاً على الجبل . وتصبح هذه الخطوط ثابتة كخطوط الثوب . المطر الذى يسقط ويلقى الأشجار العظيمة على وجوهها رمز . المطر عبث براحة الأشياء واستقرارها وأمنها وسلامتها ، ودمر نظامها وأرهق إحساسها . المطر من أجل ذلك هو القوة الغريبة المجهولة التى تأتى على حياة الإنسان .

ذكر النابغة الذبيانى الثور الضامر الذى يشبه السيف ويجرى فى الصحراء خائفاً متوجساً لما تسقط عليه السماء من بَرَد لا ينقطع :

من وحش وجرة موشى أكارعه
طاوى المصير كسيف الصيقل الفردِ (١)

أسرت عليه من الجوزاء سارية
تزجى الشمالُ عليه جامدَ البرد (٢)

انظر إلى هذا الثور الذى يصور الطاقة الخلاقة والاحتمال وقوة الحياة وشدتها . هذا الثور القوى الجميل الذى يشبه السيف المسلول قد تعرض لأذى المطر والبرَد ليلا ، ثم إلى جانب ذلك تعرض لمأساة أخرى ؛ فقد استمر النابغة يقول :

---

(١) وجرة : موضع بنجد . موشى أكارعه : مزينة قوائمه بالنقط . طاوى المصير : ضامر البطن . الصيقل : الحداد . الفرد : المسلول .

(٢) الجوزاء : برج فى السماء . سارية : سحابة . الشمال : ريح الشمال .

فارتاع من صوت كلاب فبات له
طوع الشوامت من خوف ومن صرد(١)

فبثهن عليـــه واستمـــر بـــه
صُمعَ الكعوب بريات من الحرد(٢)

هذا الثور سمع صوت قانص يهتف بكلابه فأسرع فى جريه ، ولمحه القانص فبعث عليه كلابه ، فاشتدت قوائمه ، واستخرج منها كل ما يبتغى من سرعة ، ولكن الكلاب لحقت به ، وكان أول مالقيه منها ضمران ، ونشب بينهما صراع عنيف . هذا النوع من الرمز فى الحقيقة هو الذى يفصح عن الملاءمة بين أجزاء المعلقة . النابغة لايعنيه عاطفة ذاتية ، ولا ينسب بالمرأة ، ولا يعنيه أن يصور حباً . وإنما يعنيه الزمن أو الفناء الذى أخنى على دارمية بالعلياء والسند . هذه الدار التى خلت من سكانها منذ زمن طويل . لم يعد أحد يجيب سؤاله .

---

(١) الشوامت : القوائم ويريد بطوعها إسراعها به . والصرد : البرد

(٢) استمر به : اشتد وقوى . صمع : ضوامر . بريات : بريئات . الحرد : العرج

يا دارمية بالعلياء فالسند

أقوت وطال عليها سالف الأبد (١)

وقفت فيها أصيلانا أسائلها

عَيت جوابا ، وما بالربع من أحد (٢)

إلا الأواريَّ لأياً ما أُبينها

والنؤى كالحوض بالمظلومة الجلد (٣) .

ردت عليه أقاصيه ولبّده

ضرب الوليدة بالمسحاة فى الثأد (٤)

خَلّت سبيل أتيّ كان يحبسه

ورّفعته إلى السجفين فالنضد (٥)

---

(١) العلياء والسند : موضعان . أقوت : خلت . الأبد : الزمن .

(٢) أصيلانا : تصغير أصلان جمع أصيل أو لعله مصدر من أصيل على وزن غفران . عيت : عجزت

(٣) الأوارى : الأوتاد ومايربط بها من حبال . النؤى : حفرة حول الخيام تمنع عنها السيول . المظلومة : الأرض صعبة الحفر . الجلد : الصلبة .

(٤) لبده : جمعه . الوليدة : الأمه . الثأد : الثرى الندى .

(٥) خلت : شقت . الأتى : السيل . رفعته : أعلته : السجفان : مصراعا الستر فى الخيمة . النضد : : المتاع .

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا

أخنى عليها الذى أخنى على لبد (١)

وقف النابغة يسائل الدار ، وما من مجيب ويصف آثارها ، ولم يبق منها إلا الأوتاد والنؤى . والحفرة التى تحفر حول الخيام لتمنع عنها السيول (المطر مرة أخرى) . لقد حفرت جارية فى الأرض هذه النؤى فى أرض صلبة . ولكن الدار خلت وارتحل أهلها ، ولم يستطع الإنسان أن يرد عن نفسه فعل المطر أو السيل الذى يهجم عليه . بقيت آثار الصراع من أجل الحياة . هذا الصراع الذى يشارك فيه الثور الجميل . ولكن السيل أو المطر قريب من الأيام التى تعفى على الأحياء . أليست قد أخنت على نسر لقمان المشهور بطول عمره وسلامته . ولكن القصة ما تزال فصولها قائمة . وآثار الحياة والكفاح من أجل التخلص من هذا الشعور الدفين الثقيل يصوره النابغة مرة أخرى فى الكلاب التى تعقبت هذا الثور لتقتله . وقد

---

(١) أخنى عليها : أصابها بآفات الدهر . لبد : نسر للقمان يقولون إنه عمر طويلا .

كان القدماء يعرفون عن الكلب حرصه الشديد . هذا الكلب حريص على إفناء الثور وقتله . الكلب في القصص الشعبية المتناقلة حتى اليوم ينبح نباحاً يدل على اقتراب مصيبة الموت . الأوتاد والنؤى يقابلان قرون هذا الثور التي يدافع بها عن نفسه وطأة العدوان الخارجي المسلط عليه . فما يجوز لنا أن نقف باستخفاف قائلين لقد كان الشاعر الجاهلي دقيق النظر حاد الملاحظة .

– ٩ –

كل شيء في القصيدة الجاهلية مسخر في غالب الأمر لمواجهة هذه المشكلة . والحيوان في كثير من الأحيان صورة رمزية . انظر إلى زهير بن أبي سلمى يصف ناقته بظليم فيقول :

كأن الرحـــل منهـــا فوق صَعْـــل
من الظلمان جؤجوه هـــواء (١) .

---

(١) الصعل : صغير الرأس . الظلمان : جمع ظليم . الجؤجؤ : الصدر . هواء : فارغ .

أصـــكٌ مصَّلم الأذنين أجنى
له بالسىٍّ تنـــوم وآء (١)

الظليم يعتسف الصحراء اعتساف مجنون يسرع فى العدو هرباً من كل شبح ؛ فلا يكاد يقف . والحمار الوحشى كالثور والظليم يصور هو الآخر بطريقة مثيرة للحنان والشفقة : قال زهير

وغيث من الوسمى حو تلاعـــــه
أجابت روابيه النجاءِ هَواطلــُه (٢)

هبطت بممسود النـــواشر سابح
مُمرٍّ أسيل الخد نهدٍ مراكله (٣) .

---

(١) أصك : مقارب العرقوبين . مصلم : مقطوع . أجنى من الجنا وهو ادراك الثمار ونضجها . السى : موضع . التنوم والأاء من أشجار البادية .

(٢) الوسمى : أول الغيث . حو : سوداء. تلاعه : مسايله وهى سوداء لسواد أطراف النبات . النجاء : المرتفعة .

(٣) النواشر : عصب الذراع. ممسود: مفتول . ممر : محكم الخلق . أسيل : ناعم . نهد : ضخم . المراكل : مواضع ركل الفارس من الفرس يريد أنه ضخم الجوف .

تميم فلوناه فأكمل صنعه
فتم وَعزّته يداه وكاهله (١) .

أمين شظاه لم يُخَرّق صفاقه
بمنقبة ، ولم تقطع أباجله (٢) .

إذا ما غدونا نبتغي الصيد مرة
متى نره فأننا لا نخاتله

فبينا نُبغي الصيد جاء غلامنا
يدب ، ويخفى شخصه ويضائله .

فقال : شياه راتعات بقفرة
بمستأسد القريان حُو مسايله (٣)

ثلاث كأقواس السراء ومسحل
قد اخضر من لس الغمير جحافله(٤)

---

(١) تميم : تام الخلقة . فلوناه : فطمناه عزته : قوته .

(٢) أمين : قوى . شظاه : عظامه اللاصقة بالذراع . الصفاق : الجلدة الباطنة وراء البشرة . لم يخرق بمنقبة : لم يداو بآلة بيطار . الأباجل : عروق فى اليد .

(٣) الشياه هنا : الأتن . القريان : مجارى الماء . مستأسد النبت : ماطال منه .

(٤) السراء : شجر تصنع منه القسى . المسحل : حمار الوحش . جحافله : شفاهه . الغمير : نبت . لسه : أكله .

وقد خرّم الطرّاد عنه جحاشَه
فلم تبق إلا نفسه وحلائله (١) .
فقال أميرى ما ترى رأى ما نرى
أنختله عن نفسه أم نصاوله (٢) .
فبتنا عراة عند رأس جوادنا
يزاولنا عن نفسه ونزاوله (٣) .
ونضربه حتى اطمأن قذاله
ولم يطمئن قلبه وخصائله (٤) .
وملجمنا ما إن ينال قذاله
ولا قدماه الأرض إلا أنامله .
فلأيا بلأى ما حملنا وليدنا
على ظهر محبوك ظماء مفاصله (٥)

---

(١) خرم : نفر وأبعد . حلائله : زوجاته من الأتن .
(٢) نختله : نخادعه . نصاوله : نجاهره .
(٣) عراة : فى أرض عارية من الشجر . يزاولنا : يدفعنا لشدة نشاطه .
(٤) القذال : مؤخر الرأس . خصائله : لحم العصب .
(٥) محبوك : متين . ظماء مفاصله : قليلة اللحم لا تترهل .

فقلت له سـدد وأبصر طريقـه

وما هو فيه عن وصاتى شاغلـه

وقلت : تعلم أن للصيـد غـرة

وإلا تضيعها فإنك قاتلـه (١)

فتبـع آثار الشيـاه وليدنا

كشؤبوب غيث يحفش الأكم وابله (٢)

نظـرت إليـه نظـرة فرأيتـه

على كل حال مرة هو حامله (٣)

يثرن الحصا فى وجهه وهو لاحـق

سراع تواليه صياب أوائلـه (٤)

فرد علينا العير من دون إلفـه

على رغمه يدمى نساه وفائلـه (٥)

---

(١) الغرة : الغفلة .

(٢) الشؤبوب : الدفعة من المطر . يحفش : يملأ .

(٣) يقول إن الفرس كان يحمل فى كل حال الغلام ، يحمله على الطمع وعلى اليأس .

(٤) التوالى : الأواخر يريد الرجلين والعجز ، ويقصد بأوائله يديه وصدره وصياب : سراع .

(٥) العير : حمار الوحش . والنسا والفائل : عرقان .

هنا تجد المطر الذى يتساقط على بعض المرتفعات والهضاب ، وقد انتشر فيها النبات الضارب إلى السواد . هذا المطر كالنبوءة بوفاة ذاك الحمار الوحشى . لقد كان زهير ككثير جداً من الشعراء فى العصر الجاهلى لا يعبر عن عواطفه تعبيراً مباشراً بل يكتفى بتقديم معادل موضوعى لها . وحينما نقرأ هذا المطر ونأخذ شئون القصيدة مأخذاً رمزياً يتبين لنا أن زهيراً وفق توفيقاً بارعاً حين جعل الحمار يقبل على النبات حتى اخضرت مشافره . وأنا أقصد من وراء ذلك إلى أن هذا الحمار مشغول بحياته والإبقاء عليها ، وأن منظره ـ وفقاً لذلك ـ هو منظر الشبع بعد الجوع . ولكن الحمار يتعرض للموت ، ويصاد بعد شبعه . وهذه هى المفارقة المثيرة الساخرة التى كان زهير ـ على الخصوص ـ حريصاً عليها فى تفكيره . وهناك موقف آخر يدل دلالة واضحة على أصالة فكرة المفارقة .

يقول زهير :

كخنساء سفعاء الملاطم حرة
مسافرة مزءودة أمّ فرقد (١)

غدت بسلاح مثله يتقى به
ويؤمن جأش الخائف المتوحد (٢)

وسامعتين تعرف العتق فيهما
إلى جذر مدلوك الكعوب محدد (٣)

وناظرتين تطحران قذاهما
كأنهما مكحولتان بإثمد (٤)

---

(١) الخنساء : بقرة الوحش سميت بذلك لتأخر أنفها ومثلها الظباء لأنها جميعا فطس خنس. سفعاء الملاطم : السفع : سواد فى حمرة، والملاطم : الخدان.مزءودة : مذعورة ، مسافرة : ترحل من موضع إلى موضع . الفرقد : ولد البقرة .

(٢) يريد زهير بالسلاح قرنى البقرة . الجأش : الصدر . المتوحد : الوحيد المنفرد .

(٣) سامعتين : أذنين . العتق : الأصالة . ومعرفة العتق كناية عن أنهما محددتان منتصبتان . إلى جذر : إلى هنا بمعنى مع ، والجذر : الأصل . مدلوك : أملس ، والكعوب جمع كعب وهو ما بين العقدتين فى القرن . وصف زهير قرنيها بأنهما أملسان محددا الرأس .

(٤) ناظرتين : عينين . تطحران قذاها : ترميان به وتنفيانه . الإثمد : كحل أسود .

طباها ضحاء أو خــلاء فخالفــت

إليه السباع فى كناس ومرقد (١)

أضاعت فلم تُغفــر لها غفـــلاتها

فلاقت بيانا عند آخر معهد (٢)

دما عند شلو تحجل الطير حولــــه

وبضع لحام فى إهاب مقـــدد (٣) .

وتنفض عنها غيب كل خميلـــــة

وتخشى رماة الغوث من كل مرصد (٤)

---

(١) طباها : دعاها . ضحاء : رعى الضحى . خلاء : خلو المكان . فخالفت إليه السباع : أى اختلفت إلى ولد البقرة . الكناس : بيت فى الشجر تستتر فيه البقر أو تستر أولادها من الحر والبرد .

(٢) أضاعت : تركت ولدها وغفلت عنه . البيان : ما استبانته عندما رجعت ووجدت بقايا ولدها من بعض الجلود واللحم والدماء . آخر معهد : آخر موضع تركته فيه .

(٣) الشلو : بقية الجسد . البضع : جمع بضعة وهى القطعة . اللحام : جمع لحم . الإهاب : الجلد . المقدد : المشقوق المخرق .

(٤) تنفض : تنظر هل ترى ما تكره . الخميلة : الرملة بها شجر . الغوث : قبيلة من طيء تشتهر برماتها وقناصها .

فجالت على وحشيها وكأنها
مسربلة فى رازقى معضد (١) .

ولم تدر وشك البين حتى رأتهم
وقد قعدوا أنفاقها كل مقعد (٢) .

وثاروا بها من جانبيها كليهما
وجالت وإن يجشمنها الشدّ تجهد (٣)

تبذ الألى يأتينها من ورائها
وإن تتقدمها السوابق تَصطد (٤)

فأنقذها من غمرة الموت أنها
رأت أنها إن تنظر النبل تُقصد (٥)

---

(١) جالت : ذهبت وجاءت . الوحشى : الجانب الذى لا يركب منه وهو الأيمن . يريد أنها مالت على عطفها الأيمن . مسربلة : لابسة سربالا وهو القميص . الرازقى : ثوب أبيض . معضد : مخطط .

(٢) وشك البين : سرعته . والبين هنا : فقدها لولدها . الأنفاق : الطرق والمسالك .

(٣) يجشمنها الشد : يكلفنها العدو . تجهد : تسرع وتجتهد .

(٤) تبذ : تسبق . تصطد : تضرب بقرنيها ما يتقدمها من الكلاب .

(٥) تنظر النبل : تنتظر أصحابه . تقصد : تقتل .

نجـــاء مجـــد ليس فيـــه وتيرة

وتذبيبها عنها بأسحم مـــذود (١)

وجدت فألقت بينهن وبينهـــــا

غبارا كما فارت دواخن غرقد . (٢)

بملتئمات كالخذاريف قوبـــت

إلى جوشن خاطى الطريقة مُسند(٣)

زهير ينتقل من وصف الناقة إلى بقرة وحشية . لنلاحظ أن زهيراً ما يزال يقف موقفاً موحداً ، وأن البقرة الوحشية والناقة والإنسان شيء واحد فى مثل هذا السياق . ولكن زهيرا يخيل إلينا كغيره من الشعراء أنه يصف الناقة ويشبهها ببقرة وحشية فى السرعة ، وأنه يستطرد ، وما إلى ذلك . هذه البقرة الوحشية طليقة فى الصحراء ترحل من موضع إلى موضع

---

(١) النجاء : سرعة العدو . الوتيرة : التلبث والانتظار . تذبيبها : دفاعها . الأسحم : الأسود . المذود : قرنها الذى تذود به عن نفسها .

(٢) جدت : أسرعت فى العدو . الدواخن : جمع دخان . الغرقد : شجر .

(٣) الملتئمات هنا : القوائم شبهها بالخذاريف . إلى جوشن : مع صدر ، خاطى الطريقة : مكتنز اللحم فى أعلى الصدر . مسند : مرتفع .

شاكية السلاح برز لها قرنان قويان محددان أملسان كالسيوف ، ولها آذان مرهفة ، وقد خرجت تطلب الرى والرعى ، ولكن عاودها الحنين إلى ولدها بل الخوف الشديد . وعادت فرأت بقايا ابنها من أشلاء وجلود ودماء ، والطير تحوم حوله . وعادت تجرى فى الصحراء جميلة كالثوب المخطط . هذه البقرة القوية الطليقة فقدت ولدها . وهى كذلك معرضة لفقدان حياتها . هناك دائماً رماة يتعقبونها . ومن ثم تبدو طلاقتها التى حدثنا عنها الشاعر ضرباً من السخرية أو الفرار . والواقع أن مصيبة هذه البقرة تصوَّر بشكل ينطوى على ظلم وعناصر لا عقلية . وإذا فرت البقرة من مصيرها مرة خيل إلينا أنها ستلقاه مرة أخرى ، وأن انتصارها مؤقت لا يعبأ به كثيراً . المفاجأة الماثلة أو القدر الساخر الذى يحيط بالحى أهمَّ الشاعر الجاهلى إلى حد كبير . وحينما نقرأ مثل هذا الوصف السابق لزهير علينا أن نتذكر قوله :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ، ومن تخطىء يعمـر فيهرم

هذه المنايا عشواء ، ومع ذلك فالمفارقة تنضح من قلب هذا البيت . فالذى عمر وهرم ستصيبه المنايا أيضاً . وما يزال قارىء البيت حائراً يقول عشواء بصيرة معاً . ومثل هذا التناقض فى الشعر سائغ ، .

وقد يسأل القارىء هنا : إذا كانت البقرة والناقة شيئاً واحداً فلماذا يُعنى الشاعر نفسه إذن فى وصف البقرة والاستطراد إلى أحوالها . والحقيقة أن الشاعر من خلال ما اصطلحنا على تسميته تشبيهاً واستطراداً يؤلف مستويين اثنين من المعنى . أحد المستويين مستكن فى أعماق النفس والثانى يطفو على سطح الشعور . أحد المستويين ينافس الآخر . وبذلك يصبح المدلول الدقيق للفظ التشبيه الذى يدل على التناسق غير ملائم تماماً لفهم طبيعة الموقف . فالموقف معقد بحيث يصبح الإنسان فى داخل هذا النظام الشكلى الخاص كالذى يطفو فوق سطح الموت . وبعبارة أخرى يصبح تلخيص الموقف أمراً صعباً . ذلك لأن الشاعر يؤلف من خلال شكل القصيدة مفارقة كبيرة ؛ حياة

يحتويها الموت أو موت تحتويه الحياة . وكأنه ليس من السهل أن يفصل فى ضوء هذا الشعر بين مفهومى الوجود والعدم .

يقال إن موضوعات الشعر الجاهلى متنوعة ؛ فمن الشعراء من تعنيه النساء والخمر مثل الأعشى وطرفه والمرقشين ، ولكن يستطيع المرء أن يجد الدوافع المتناقضة التى تكمن وراء الخمر. لنضرب مثلا على ذلك بالأعشى . يقول :

وفلاة كأنها ظهر تـــرس
ليس إلا الرجيع فيها عـلاق (١)
قد تجاوزتهـــا وتحتى مـَـروح
عنتريس نعابـة معنـاق (٢)
عرمس ترجم الإكام بأخفـــا
ف صلاب منها الحصى أفـلاق (٣)

---

(١) الرجيع : ماتجتره من طعامها . العلاق : ماتطعمه الإبل من الشجر .
(٢) مروح : نشيطة . عنتريس : صلبة . نعابة : تمد عنقها فى السير . معناق من العنق وهو سير واسع للإبل .
(٣) عرمس : صلبة . الإكام : المرتفعات .

وكأن القتـــود والعجلة الوفـ
ـــراء لمـا تواهق السـواق (١)

فوق مستبقـل أضرَّ بـه الصيـ
ـف وزرُّ الفحـول والتهـاق (٢)

أو فريد طاو تضيـف أرطا
ة عليه من الغصون رُواق (٣)

أخرجتـه شهبـاء مسبلة الود
ق رجوس قدامهـا ٌفراق (٤)

وتعـادى عنـه النهـار تواريـ
ـه عراض الرمال والدرداق (٥)

وتلته غضف طوارد كالنحـ
ـل مغاريث همهن اللحـاق (٦)

---

(١) القتود : الرحل بأدواته . العجلة : المزادة ، وهى قربة الماء . الوفراء : كثيرة الماء . السواق : طويل الساق . تواهق : مد عنقه فى السير .

(٢) مستبقل : حمار وحش يأكل البقل . زر : طرد وعض .

(٣) فريد : منفرد ، ويقصد ثور الوحش . طاو : جائع . الأرطاة : من أشجار البادية . رواق البيت شقته التى دون شقته العليا .

(٤) شهباء : سحابة بيضاء يصدعها سواد . مسبلة : مرسلة . الودق : المطر. رجوس : مرعدة . فراق : جمع فارق وهى السحابة المنفردة .

(٥) تعادى : تباعد . الدرداق : دك متلبد من الرمال .

(٦) الغضف : كلاب الصيد مسترخية الآذان . مغاريث : جائعة .

هذه فلاة مقفرة لا تجد فيها الإبل ما تأكله سوى الاجترار . يقول إنه تجاوزها بناقة نشيطة قوية مسرعة كانت ترجم المرتفعات بأخفافها الصلبة فتشق ما فيها من حصى شقا ، ثم يتذكر حمار الوحش الذى يقاسى من لظى الصيف ، وعض أمثاله وتنهاقها عليه ، فهو يسرع لا يلوى ، ولا يمضى طويلا مع هذا الحمار بل يتركه إلى ثور وحشى يشبه به ناقته ، ويصوره طاويا فى ليلة من ليالى الشتاء القاسية . وقد بات مستظلا بأغصان أرطاة ، والمطر يسقط من حوله ، والفزع يأخذه من كل جانب ، ولم تلبث نفسه أن راودته على الخروج من كناسه فخرج يتوارى فى عرض الرمال وكثبانها ، ولم تلبث كلاب الصيد أن رأته فأسرعت تحاول اللحاق به . هذه هى الصورة المتكررة فى الشعر الجاهلى كله . الحمار الوحشى يقاسى من سائر الحمر ويقاسى كذلك من البشر . الحقيقة أن مأساة الإنسان بادية متكررة فى الشعر الجاهلى ، فالإنسان يقاسى من الإنسان على نحو ما يقاسى حمار الوحش من سائر الحمر وهو كذلك يقاسى من تدخل قوة أخرى غريبة . هذا الثور

الطاوى فى ليلة من ليالى الشتاء القاسية الممطرة . هذه هى معالم الوجود : شتاء وقسوة ومطر . هذه غربة الإنسان فى تلك الحياة . هذا هو فزعه الذى يداريه بأساليب مختلفة . لقد بدأ الأعشى بالناقة التى ترجم الهضاب بأخفافها ، وانتهى إلى الثور الطاوى فى ليلة مطيره . ولسنا إزاء حيوانين اثنين ولا أمام حيوان واحد . هذه الناقة هى ــ كما قلنا ــ الإنسان القوى الذى يتعرض لنوازل الغيب . إن الشاعر الجاهلى يتبع ما يمكن أن نسميه فن إخفاء الفن ، ويرتدى مسوح البساطة الظاهرية ، كل أولئك يصور فصولا من حياة الإنسان يبدأ قوياً وينتهى ضعيفاً . يبدأ فى ربيع العمر ثم يلم بشتائه ومسائه . نرى الأعشى يذهب مذاهب الشعراء الآخرين ثم يطلب الخمر ويقول لبائعها :

فقلت له : هــــذه هاتهـــــا
بأدماء فى حبل مقتادهـــــا (١)

---

(١) أدماء : ناقة بيضاء . مقتادها : غلامها الذى يرعاها .

فقال : تزيـــدونى تسعـــــة

وماذاك عدلا لأندادهـــا (١)

فقلت لمنصفنـــــا : أعطـــــه

فلما رأى حَضر شهادهـــــا (٢)

أضـــاء مظلتـــــه بالسرا

ج والليل غامر جُدّادهـــا (٣)

لقد باع الأعشى عشر نوق من أجل أن يشترى الخمر. حقاً إن هذا صحيح ، ولكن صدق المعنى الحرفى لا يتنافى مع طلب مستوى آخر من المعنى . فقد باع الأعشى أو أراد أن يستبدل بفكرة الحياة التى أهمته وأقلقته فكرة أخرى . وبعبارة أخرى رمز بيع الناقة إلى رغبة الشاعر فى نسيان أزمة الحياة . الأعشى ــ ككل شاعر آخر ــ يلعب بحذق على مستويين .

يقول فى الخمر أيضاً :

---

(١) أندادها : أمثالها .

(٢) منصف : خادم . حضر : حضور . شهادها هنا : الدراهم .

(٣) مظلته : حانوته أو خباؤه . الجداد : الأهداب والأستار .

مشعشعـــــة كأن على قـــــراها
إذا ما صرحت قطعا سهامـــا (١)

والمعنى القريب هو أن الخمر مروقة صافية كبياض الحر أو سرابه اللامع . ولكن بياض الحر أو سرابه اللامع يضرب فى جهتين اثنتين فى وقت واحد . يعطى لون الخمر ولكنه يشير – كذلك – إلى بواعث تعاطى الخمر . وبعبارة أخرى إن فكرة الحياة من حيث هى سراب هى الدافع لديه إلى هذا الشراب . وكذلك يقول فى وصف هذه الخمر :

كأن شعـــاع قـــرن الشمس فيهـــا
إذا مافت عن فيها الختاما (٢)

الخمر تسقط من دنها كشعاع الشمس الوهاج ، وقد أعجب الشعراء بهذه الصورة إعجاباً متواتراً . ولكن ما قرن الشمس ؟ يقال إنه أول ما يبدو منها

(١) مشعشعة : مروقة . قراها : ظهرها . صرحت : دفعت . السهام : ،هج الصيف وما يكون معه من البياض .
(٢) قرن الشمس : أول ما يبدو منها فى الصباح . الختام : السداد .

فى الصباح . وهذا غير كاف إذ لابد لنا أن نلاحظ أن الشمس ذات شأن كبير فى الأساطير القديمة ، وقد اعتبر إله الشمس منقذاً يحرز النصر على الموت لامن أجل نفسه وحدها ، وإنما يفعل ذلك من أجل العالم أجمع ، ولذلك يمكن حياة العالم من النهوض والإشراق. إله الشمس فى الأساطير البابلية يؤسس الاستقرار ويقضى على العزلة والانتهاء والاعتساف ويوجد مفهوم النظام أو القانون .

مثل هذه التأملات القديمة لابد أن تؤخذ فى الاعتبار حينما يتحدث الشاعر عن العلاقة بين الخمر والشمس . فبواعث تعاطى الخمر وملابساتها النفسية تغرى الباحث بأن يلتمس فى الشمس « معنى » أساسياً يلقى ضوءاً على الشعر الذى نواجهه . وشارب الخمر إذن يريد أن يحقق أحلاماً أو أفكاراً أو رؤى لايستطيع أن يتناولها بغير هذا الطريق . أى أن الخمر فى نظر شاربها تعتبر وسيلة إلى ضرب من المعرفة التلقائية الغامضة لحقائق صعبة ، حقائق الحياة والوجود . ونستطيع بعد ذلك أن نلاحظ كيف يلم الأعشى بحر

الصيف وسرابه ثم يلم بأشعة الشمس . هذان هما طرفا المشكلة : الوهم والحقيقة ، التوتر والسلام .

(١١)

لقد امتدح الشاعر العربى منذ القدم « الكرم » وصور الرجل الفاضل . ولكن صورة الرجل الفاضل أو المثل الأعلى كانت تصدر عن بواعث من هذا القبيل الذى نشرحه ونتعقب مظاهره . وإذا نظرنا إلى الكرم والنجدة من خلال المنظار الاجتماعى بدت لنا قسمات الشعر مبهمة إلى حد ما ، فصورة الكرم والنجدة فى الشعر مقرونة – دائما – بتحدى بواعث الموت والهلاك . هذا واضح فى الكرم وضوحه فى النجدة والشجاعة . ولذلك فالوصف الدقيق للبطل ليس هو الكرم والشجاعة ، وإنما هو موقف خاص إزاء بواعث حفظ الذات وتحدى غرائز الحياة بشكل واضح . ولذلك تجد الشاعر العربى يبحث عن التسامى على المشكلة ، طورا يجد هذا التسامى فيما نسميه الكرم والشجاعة وطورا يجده فيما نسميه الصعلكة والفروسية . ففى

كل هذه المعارض المتفاوتة – إلى حد ما – يواجه الحياة والكون بطريقة أخرى لا تختلف اختلافا جوهريا فيما يبدو عن « وصف » الناقة والفرس وحيوان الصحراء . وفيما بقى لنا من هذا الفصل نحاول أن نضرب بعض أمثلة أخرى : يقول النابغة فى مدح النعمان بن المنذر :

فما الفرات إذا هب الرياح له
ترمى أواذيه العبرين بالزبد (١)
يمده كل واد مترع لجب
فيه ركام من الينبوت والخضد(٢)
يظـــل من خوفه الملاح معتصما
بالخيزرانة بعد الأين والنجد (٣)
يوما بأجود منه سيب نافلة
ولا يحول عطاء اليوم دون غد(٤)

(١) أواذيه : أمواجه . العبرين : الشاطئين .

(٢) مترع : مملوء . لجب : ذو صوت شديد . الينبوت : شجر . الخضد : المحطم من الأشجار .

(٣) الخيزرانة : سكان السفينة . الأين : التعب . النجد : الكرب .

(٤) السيب : العطاء . نافلة : زيادة ، يريد أن عطاءه وافر .

علت أمواج الفرات ، ورمت شاطئيه بالزبد ، وحمل الماء ما اقتلعه من الأشجار والنبات ، وعصف بكل ما عليه حتى نرى الملاح معتصما فى مركبه بسكانها يخشى الغرق . مثل هذه الصورة قصد بها فيما يقول الشراح توكيد كرم النعمان . والحقيقة أن صورة الكرم هى التى تعنينا لا الكرم نفسه . وقد صور الكريم دائما فى الشعر العربى بحراً . ومثل هذه القطعة السابقة تنير أمامنا السبيل فيما نحن بصدده . فالمثل الذى يواجهه العربى هو تحدى غرائز الحياة وحفظها وهو ضرب من مواجهة الموت بطريقة تثير الإعجاب . ولذلك ظل هذا الكرم الذى نعتبره ظاهرة مألوفة من وجهة النظر الاجتماعى ظاهرة غريبة مشكلة من وجهة نظر الفن نفسه . ووصف النابغة الذبيانى ورمز البحر عموما يذكى هذا الفرض ، ويصبح الحد الفاصل بين الحماية والتهديد دقيقاً — كالشعرة . إن صورة الكرم فى الشعر هى صورة البهجة بالتبديد ، وحماية حياة الآخرين فى الشعر تلتبس بنوع من تدمير الذات على الأقل . وهذا

ما يستدعى بحثا أعمق فى سيكلوجية الكرم . وعطاء الكريم - فيما يبدو - يلتبس - باستمرار - بنفس الباعث الذى يسوق الرجل إلى تعاطى الخمر والإقبال على المرأة . ضرب من تحدى الشعور المستمر بأن الإنسان حيوان فان . ولكن نقطة البدء الاجتماعية - على الخصوص - تضللنا عن مواجهة هذا المستوى من المعنى .

(١٢)

ومن الخير أن نعيد النظر فى معنى الصعلكة فى الشعر فى ضوء هذا الموقف : فالصعاليك جسموا فى شعرهم وحياتهم موقف الحيوان فى الصحراء ، وكما يصرع حيوان آخر أخذ الصعلوك يصرع فى شعره أو حياته إنسانا آخر . ولقد شغلهم ما شغل الشعراء جميعا ، فلم يكن الصعلوك شاعرا فقيرا ثائرا على الغنى والأغنياء فحسب بل كان - أيضا - ثائراً على الحياة فى جملتها مستهتراً ومفتوناً بها فى الوقت نفسه كما يحاول كل إنسان بطريقته الخاصة : للفارس طريقته وللكريم طريقته وللصعلوك طريقته

أيضا : حقا إن فنهم ـ كما يلاحظ الباحثون ـ ربما لا ينافس فى عمقه فن غيرهم . ولكن عدوان الصعلوك فى شعره أو فى حياته ليس إلا تعبيرا عن هذا الخوف الرابض نفسه . ولم تكن أدوات القتال التى طال ذكرهم لها إلا موضوعات يسقطون عليها هذه المتناقضات جميعا : صوت القوس فى سمع صخر الغى عندما ينبض فيها كأنه همسات قوم يبحثون عن شيء فقدوه .

وسمحة من قسى زارة صفـ
ـراء هتوف عدادها غـرد (١)
كأن إرنانها إذا ردمت
هزم بغاة فى إثر ما فقدوا (٢)

هذا القوس له رنين حزين فى سمع الشنفرى ، صوته كصوت الشجى :

ترن كأرنان الشجى وتهتف

(١) السمحة : القوس المواتية . زارة : حى من أزد السراة . عدادها : صوتها . غرد : شديد الصوت .
(٢) ردمت : أنبض فيها . الهزم : الصوت .

والشنفرى كذلك يقول إن رنين القوس يهدأ بعد أن ينطلق السهم ، ويتحول إلى صوت خافت بعد أن كان عاليا صارخا :

وقاربت من كفى ثم فرجتها
بنزع إذا ما استكره النزع مخلج

فصاحت بكفى صيحة راجعت بها
أنين الأميم ذى الجراح المشجج (١)

كل هذه الأوصاف تعنينا من حيث دلالتها على شيء آخر وراء القوس والسهم : إن فعل العدوان الذى يقوم به الصعلوك ينم كما قلنا عن خوف وضعف . لم يقل لنا الشاعر صراحة إنه حزين حين يرمى ، ولكنه وكل أمر هذا المعنى إلى ما نسميه وصف القوس نفسه . إن الخوف والحزن اللذين يُهمان كل حى أهما الصعاليك . الصعاليك ــ كما تدلنا أشعارهم ــ لم ينجوا من الفزع والخوف . وإنما يخيل إلينا ذلك لأننا نتصور الشعر موضوعات مثل وصف

(١) النزع : مد القوس . مخلج : من خلج بمعنى جذب وغمز وانتزع .
الأميم : المشجوج على أم رأسه .

أدوات القتال ووصف الحيوان : هناك – إذن – ظاهر من المعنى أقرب إلى اللامبالاة ولكن تحت هذا السطح مبالاة عميقة (١) إذا نحن أمعنا النظر فى وصف مثل هذا القوس ووصف الظليم المذعور كالذى نجده عند تأبط شرا ، إلى جانب الظبي الهارب من جوارح الطير كالذى نجده فى شعر حاجز (٢) ، وحمار الوحش الذى امتلأ هما من خشية الصيادين ، وقد اعتلى مرتفعا من الأرض يشرف منه على الآفاق حوله . والواقع أن هذا الحيوان كله وبخاصة الظبي أقرب ما يكون إلى الروح الهائمة فى صحراء الحياة . ولم تكن الصحراء الغامضة المجهولة فى نظر الصعلوك كتابا مفتوحا يهتدى فيه . يقول تأبط شرا :

يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدى
بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك

ظاهر الأمر أن الصعلوك يهتدى كما تهتدى الشمس فى فلكها ولكن من الممكن أن يقرأ البيت

---

(١) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى . يوسف خليف ص ٢١٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٠ .

قراءة أخرى ، وإذ ذاك تجد تأبط شرا يأنس إلى الوحشة أنساً مروعا ، فالوحشة إحساس لا يلغى تماما . والذى يأنس إلى وحشته كالذى يأنس إلى أحزانه التى تقتله . فالأنس بالوحشة من علامات تمكن الوحشة فى النفس . وليس من الخير أن يقصر بيت مثل هذا على معنى البراءة من الشعور بالوحشة . هذا الشعور هو الذى جعل الصعاليك العدائين لا يذكرون الخيل . لقد ذكروا فصائل مختلفة من الحيوان السريع . ولكن الخيل تقترن — غالبا — فى ذهن الشاعر الجاهلى ببهجة الإحساس بالحياة ومتاعها ونضارتها ومن ثم اجتنبوا ذكرها . كان الصعاليك يتجنبون ذكر الطلل ؛ فالماضى ليس هو الزمن الوحيد الذى يروع ضمائرهم ؛ فحياتهم التى يصورونها فى شعرهم طلل من طراز آخر : بقايا الحيوان ، وبقايا العتاد ، والهرب . هذه أطلال أو معالم فقد متكررة . فإذا تجنب الصعلوك ذكر الأطلال التى يبكيها الشعراء فليس يعنى ذلك أن مشكلة الإحساس بالتغير أو المضى أو الموت لم

تشغلهم . فالوحشة الكامنة فى واصف الطلل تعبث بعقل الصعلوك كما تعبث بعقل كل شاعر آخر حتى هؤلاء المسمين بالشعراء الفرسان . لنلاحظ أن الصعاليك تحدثوا عن المرتفعات العالية التى يشرفون منها على الطريق بحيث يرون الناس ولا يرونهم . يقول الشنفرى إنه صعد على مرقبة وقد أقبل الليل بظلامه الحالك الشديد الذى يلف الكون ، وقضى الليل فوقها متربصا ، ولا شىء معه سوى نعلين باليتين وثياب أخلاق ، ثم أصحابه الذين لايفارقونه: سيفه وقوسه وسهامه .

ومرقبة عيطاء يقصر دونها
أخو الضروة الرجل الخفيف المشفف
نميت إلى أعلى ذراها وقد دنا
من الليل ملتف الحديقة أسدف
فبت على حد الذراعين محدبا
كما ينطوى الأرقش المتقصف
قليل جهازى غير نعلين أسحقت
صدورها مخصورة لا تخصف

وملحفة درس وجرد ملاءة
إذا أنجمت من جانب لا تكفف (١)

أما الشراح فيقولون لنا إن الشنفرى فخور بشجاعته ، يختار مرقبة يعجز دونها الصياد الماهر الخفيف الذى يخرج بكلابه المضراة للصيد ، ويرون أن الشاعر يقضى الليل محدبا على ذراعيه مبالغة ؟ فى تخفيه كما ينطوى الأفعوان المتكسر . وهذا يحتاج إلى مراجعة ، ذلك أن الشراح يحكمون ملابسات ؟ النص فى فهم معناه . فإذا تصورنا النص فى ذاته سيدا إلى حد كبير بدت أمامنا صورة الخائف الذى يحاول أن يروض نفسه على الأمن والشعور بالشجاعة والمنعة . ولا أدرى إذا كنت قد لاحظت أن الصور التى اختارها الشنفرى تضرب – جميعا – فى جهات مختلفة ، وأنها تخدم القلق والضعف والوحشة

---

(١) العيطاء : العالية المرتفعة أو الأبية الممتنعة . أخو الضروة : الصياد معه كلاب ضراها للصيد . الرجل بسكون الجيم وفتح الراء كالرجل بضمها . المشفف : النحيل . الأسدف : المظلم . محدبا : من أحدب إذا انحنى . أسحقت : بليت . الملحفة : مايلبس فوق الثياب من دثار البرد ونحوه. الدرس بكسر الدال : الثوب الخلق ومثله الجرد بفتح الجيم . أنجمت : ظهرت وطلعت . كف الثوب : خاط حاشيته . انظر الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى . يوسف خليف صفحة ١٨٦ .

بقدر ما تخدم الثبات والأمن والأنس ، وأنه لا شيء يقيني يجعلك تقتصر على هذا الثبات المزعوم . وأوضح من ذلك ما قاله تأبط شراً :

ومرقبة يا أم عمرو طمرة
مذبذبة فوق المراقب عيطل
نهضت إليها من جثوم كأنها
عجوز عليها هدمل ذات خيعل (١)

فالمرقبة تعلو سائر المراقب وهى إلى جانب هذا معقدة ذات تجاعيد كأنها عجوز شمطاء عليها ثياب بالية . والمشغوف بالمعنى الحرفى الخشن يقول إن الشنفرى يصف المرقبة ويتناسى أن الشنفرى يتغلب على الإحساس بالفناء حينما يؤثر صورة الشيخة الفانية ويجعل نفسه سيدا على مرقبة هذا إيحاؤها إلى نفسه .

وأبو خراش يصور المرقبة تصويرا رائعا : مرقبته فى نتوء مشرف من الجبل كأنه حد الفأس

(١) الطمرة : المرتفعة . العيطل : الطويلة . الهدمل : الثوب الخلق . الخيعل : ثوب من ثياب النساء كالقميص أو هو قميص لا كين له .

يشرف على طريق ضيق كأنه النفق ، يتسرب فيه الناس بعضهم فى إثر بعض . وقد أقيم فوق هذا النتوء عرش يستظل المتربص تحته ، ويختفى فيه . ولكن هذا العرش قديم متهدم لم يبق منه إلا عودان أحدهما قائم والآخر ملقى على الأرض (١) . قد يقول الباحث إن هذا وصف واقعى ، وتفصيلات حقيقية . ولكن من الممكن ان تكون التفصيلات الواقعية ذات معنى كامن يعطيها خصبا وثراء . ومن الممكن - دون إرهاق - أن تكون هذه صورة الحياة الإنسانية ووقعها على عقل الشاعر : فالإنسان حينما يتأمل الحياة يجد نفسه غريبا مفصولا واقفا موقف الحرج والقلق ، ينظر أمامه فلا يكاد يستبين الكثير ، اللهم إلا أشباح الناس وتلاحق السائرين فى درب الحياة . والمرء بداهة لا يستطيع ان يستظل من عوادى الحياة بظل يعبأ به . هذا هو المعنى الثانى الذى لا يتجافى البتة مع فكرة الصورة الواقعية . ولا يمكن فى حالة كهذه أن نتناسى أن ما هو واقعى ذو معنى

---

(١) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى : يوسف خليف صفحة ١٨٧

ملتبس متعدد . فالوقوف على المرقبة يزدوج فيه معنى الهرب والمواجهة ، ولست أدرى اذا كان من الصحيح – وفقا لهذا الفهم الذى نزعمه – أن نقول إن أساس حركة الصعلكة هو الاعتداد بالشخصية الفردية والاعتزاز بقدرة الفرد . هذا الحكم يصدر عن البحث الاجتماعى بأكثر جدا مما يصدر عن التطلع المفصل إلى شئون الشعر من حيث هو فن له وجود متميز عن « الملابسات » الحقيقية التى تستجلى من خلال بحث التاريخ .

ولا يستطيع المرء أن يغفل حاجته إلى مثل هذه الفروض إذا هو واجه الشعراء الفرسان . ولم يكن موقف الشاعر الفارس غامضا . لقد جعل فكرة الموت موضوع حب وتقديس . وأراد أن ينقل المشكلة من إطار إلى آخر لم يتح له الغلبة والانتشار . وربما يدل على ذلك بعض الدلالة قول عنترة :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل
منى وبيض الهند تقطر من دمى

فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

مثل هذا الشعر ينبغى ألا يفهم فحسب على أنه تعبير حقيقى عن حب الشاعر لابنة عمه ، وضراوته فى القتال ، فلا داعى يجعلنا نحكم فكرة الغرض إلى هذا الحد . إن لدينا صورتين تعطى الواحدة منهما الأخرى . ومن الممكن أن يقرأ المرء هذين البيتين فيجد فيهما حب الموت على نحو ما يجد الفروسية النابعة من فكرة الظروف والملابسات .

الفصل السادس

هل نبحث عن الصدق ؟

إن تمييز العمل الأدبى مما حوله يحتاج إلى كلمة أخرى عن مفهوم الصدق . ولهذه الكلمة قوة انفعالية كبيرة ، ولذلك فهى كثيرة الشيوع فى مناقشات الشعر وغيره . ويوشك هذا الصدق أن يكون مطلباً أساسياً يحاول الباحث تحقيقه كلما واجه عملا فنيا . فالذين يعنيهم سيكلوجية الشاعر يبحثون عن نوع من الصدق الداخلى ، والذين يعنيهم استجابة الشاعر للمجتمع ما يزالون يجعلون هذا المصطلح محور أبحاثهم . ومن ثم يصبح السؤال عن الصدق فى رأى هؤلاء وهؤلاء أمرا لا يعدله شيء آخر فى الأهمية . ومع ذلك كله فمن حقنا أن نتمهل ريثما نعرف حقيقة الصدق ، ما هى . وخير سبيل – لذلك – هو أن نجمع قدرا من السياقات التى يستخدم فيها ، وأن نحاول تمحيصها : والمعنى الأساسى للفظ الصدق ، هو المطابقة . وقد أخذت هذه المطابقة اهتماما غريبا فى دراسات الأدب ،

ويظهر أن استعمال الكلمة فى المجال الخلقى والاجتماعى أضفى عليها مهابة . ولننظر أولا فى هذه الفقرة :

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين(١) : أخبار بشار تمثله منافقا فى سيرته ، يدارى الناس ويتقيهم ليعيش ، ثم ينذرهم ويخيفهم لينعم بعيشه ، ثم يسخر منهم متى أتيح له ذلك . وإذن فهو أقل الناس حظاً من صدق اللهجة والعاطفة ، وإذا قرأت شعر بشار فلا ينبغى أن تبحث فيه عن شعوره وعواطفه ، ولا عما يحس أو يؤمل فيما بينه وبين نفسه ، وإنما ينبغى أن تبحث فيه عما يريد أن يظهر أو عما يريد أن يتكلف للناس من العواطف والشعور والميل . ليس شعره شفافاً كشعر أبى نواس ، والحسين بن الضحاك ، ومطيع ، وحماد عجرد ، وإنما هو شعر كثيف صفيق لا يدل من نفس صاحبه على شىء ، وهو كاذب أبدا – لا يحفل بالكذب . هو إذن ليس بالشاعر المخلص ولا الصادق حين يمدح ، ولا حين يتغزل ، ولا حين يرثى » . ثم يعترف له بالصدق فى موضوعين اثنين هما الهجاء ، وشكوى سوء مكانه

من الناس ، وحرمانهم أياه ، وبخلهم عليه بما كان ينتظر ، ثم يقول عن غزله أيضا : بين يدى غزل بشار ليس بالقليل ولا بالكثير ، وهو ـ سواء أكان قليلا أم كثيرا ـ لا يمثل عاطفة ولا شعورا صادقا . وإنما يمثل أمرين اثنين : تهالكا على اللذة ، وإفحاشا فى هذا التهالك ، وافتنانا فيه أيضا دون أن يراقب الشاعر فى ذلك خلقا أو أدبا أو دينا ... ثم يقول هل أحب بشار حبا صادقا ؟ هذا سؤال أحاول أن ألتمس الجواب عليه فى شعر بشار فلا أجد إلى ذلك سبيلا ، فقد قلت لك إن شعره كثيف صفيق لا يدل على عاطفة ، وإن الكذب فيه كثير ، والتكلف فيه لا حد له ، أريد تكلف المعانى ، ثم يستشهد بشعره فى عبدة .

وكذلك المازنى يقول (٢) : «ولم يكن بشار يعنى بالصدق فى الإعراب عن عاطفته ، وإنما كان معنيا بسيرورة الشعر وشهرته . وليس لبشار فى غزله صدق يعرف من كذب ، فقد كان الشعر عنده صناعة ، وكان همه أن يقول فى أغراضه ، وأن

يقال أحسن وأجاد ، لا أن يكون صادق السيرة فيه .... فلم تكن مزية بشار سمو المعنى وقوة الخيال أو صدق العاطفة أو إخلاص السريرة أو نفاذ البصيرة ، وإنما كانت قدرته على الأداء الجيد الموافق للمعنى الذى يعالجه ، والغرض الذى يقول فيه » . وهناك أمثلة كثيرة تدور على هذا المعنى ، فالباحث يعنيه الصدق والكذب ، ويسأل دائما هل طابق الشعر ما كان يعتقده الشاعر أو ما أحس به ، وهو يلتمس هذا الصدق من سبل عديدة ، من أهمها الأخبار التى تروى عن الشاعر ، والانطباعات الذوقية التى يتركها الشعر فى نفسه ، وهو يتقدم بعد ذلك إلى الشعر واثقا أنه يترجمه ترجمة أمينة ، ويصدق الحكم عليه . ومنذ القدم كان الباحثون يقولون إن ما خرج من القلب دخل إلى القلب ، وما خرج من اللسان لا يتجاوز الآذان ، فاذا دخل الشعر قلوبنا فصاحبه صادق ، فان لم يستطع فصاحبه كاذب . وظل الناظرون فى الشعر يؤمنون بهذه الفكرة الساذجة ، وظل الصدق والكذب غاية ما يطمح الناقد إلى توضيحه والاستشهاد له . وقد

صحب الاهتمام بالصدق نوادر لطيفة ، فاذا عرف النقاد أن صاحبنا الشاعر كان ينتقل بين النساء ، ويأخذ من هذه وهذه قالوا لقد كذب علينا التعبير عن حبه ، وإذا عرفوا أن الشاعر مدح رجلا لم يكن يقدره قالوا لقد بحث عن المال ، وتكلف عاطفة ليست فى نفسه . وهكذا قالوا فى المتنبي . وإذا رأوا الشاعر يحاول أن يقول فى مشاعر متباينة كحب الدنيا والزهد فيها مثل شوقى أخذهم الريب فى أمره ، وقالوا ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته .

ومن أجل الصدق اهتم الباحثون بأخبار الشاعر ، وظنوا أنها تؤلف مادة خصبة لفهم شعره ، وأخذوا يقضون فى الشعر والشاعر بمثل مايقضى الباحثون فى رواة الأحاديث ، من أجل الصدق شغل الباحثون بالترجيح بين الأخبار ، ولاحظوا الفروق والمشابهة بينها وبين الشعر ، ووجدوا فى هذه الفروق — خاصة — متسعاً للتخمين والبحث . ولنضرب مثلا آخر بشوقى . يقول الذين عرفوه فى حياته الخاصة إنه كان أكثر الناس فزعاً من الموت وتوقيا لذكره .

كان إذا سمع بموت صديق له سارع بترك المدينة هربا مما يصحب الموت من طقوس وواجبات ، وفراراً من الحقيقة الكبرى التى يحملها لنا رحيل كل عزيز (٣) . ولكن شوقى فى شعره عبر عما يشبه التشبيب بالموت . انظر إلى قوله على لسان المغنى إياس من أبيات رقيقة مشهورة :

ياطيب وادى العدم من منـــزل ينزل
لم تمش فيــه قدم للعزل وادٍ خلٍ
أنا فيـــــه لحبيبى وحبيبى فيــه لى .

وهنا يسأل الباحث نفسه أكان شوقى فى أعماقه يفزع من الموت . وهل كان يتاح له مثل هذا الوصف الجميل لو لم يكن "مفتونا" "بالموت" ؟ وبعبارة أخرى نحوّل الشعر إلى خبر . والخبر — كما نعرف — يحتمل الصدق والكذب . وقيمة الخبر مرتبطة بصدقه وكذلك الشعر . نحن — إذن — نركن إلى الشعراء كما نركن إلى الصادقين المخلصين . الشاعر يمدح ويهجو ويرثى ويحب ويصف ويشكو الزمان ، فهل كان صادقا مخلصا فى كل هذه النواحى ؟ ولست

أغانى ، فهذا ديوان إسماعيل صبرى ـ مثلا آخر ، وهذه مقدمة أستاذنا المرحوم أحمد أمين يشيد فيها بغزل صبرى وحبه لأنه ـ على حد تعبيره الجميل ـ أرسل فيه ذوب قلبه . وفى تاريخ الشعر العربى كلمة رديئة هى الصنعة . والصنعة حد فارق بين عهدين طويلين ، وأهم مايميز هذين العهدين أن الشعراء صدقوا أولا ثم كذبوا أو تكلفوا بعد ذلك . كان الشعراء قديما يبكون أطلالا حقيقية ، ثم زالت الأطلال ، وظل الشعراء يبكونها ، فماذا تسمى هذا البكاء الجديد ؟ صنعة أو تقليد أو تكلف لا أثر فيه للصدق القديم. وغزت كلمة الصنعة عقول الدارسين، فراح بعضهم يقول إن القدماء من النقاد نظروا إلى الشعر على أنه صناعة . وللصناعة أسس ينبغى أن تستقصى ، ولكنها أسس لاتستقيم مع الفن الحقيقى . والمهم هو أن الصدق ما يزال محركا لأبحاثنا . نقول فى ذلك أشياء كثيرة تبدو وجيهة أول الأمر : كان الشاعر كالصانع الذى ينتج الآلات ، والسلع التى يستهلكها الجمهور ، كان الشعر حرفة يؤديها

الشاعر من أجل غاية أو منفعة ، وفرق كبير بين التعبير الحرفى والتعبير الصادق الذى يفصح عن وجدان قائله . وكأننا ما نزال نصدر عن ذلك الرأى القديم الذى يقول فيه الشاعر :

وإن أجـــود بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وقد قامت حركة الإحياء الأولى فى الأدب الحديث على هذه الدعامة ، فالمازنى يتهم كثيرا من الشعر القديم والحديث بالكذب والتزوير . والعقاد عُنى بشوقى وأفصح عن كذبه . إذا قال شوقى :

ارفعي الستر وحيي بالجبين — وأرينا فلق الصبح المبين ،
وقفى الهودج فينا ساعة — نقتبس من نور أم المحسنين.

ثار العقاد ، لأن شوقى لا يعيش فى هذا الماضى ولا يحس به ، ولا يجد نحو الهودج ما وجده الشاعر الصادق القديم (٤) . لقد رادف الصدق الجودة ، وسار اللفظان معا فى كل مكان . وليس أدل على

هذا الترادف الخطر من مثل هذا التعليق الذى نسوقه إليك : لأبى نواس بيت مشهور يقول فيه :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء
وداونى بالتى كانت هى الداء

يقول الدكتور محمد النويهى : فلا تقصر اهتمامك على براعة قوله فأن اللوم إغراء ، أو جودة وصفه للخمر بأنها الداء والدواء ، فهذا على حسنه ليس السر الحقيقى لروعة هذا البيت ، وهو معنى ليس جديداً على الشعر العربى ، على أية حال ، ولكن فكر مليا فى الشعور الذى صدر عنه هذا البيت ، فى هذا الوجد الجامح الجارف ، وهذا الاندفاع الذى يكتسح أمامه كل شىء ، لا يأبه بلوم من الناس ، ولا يصدق ما فى المحبوب من عيوب ونقائص ، فاقرأ هذا البيت ، إن أردت أن تعتصر منه كل قوته التأثيرية بأقصى ما تستطيع من الحنان والتهدج الذى يبلغ حد البكاء » . فالشعر يعنينا ـ كما قلنا ـ من جهة واحدة ، الشعر وثيقة هامة على أن أبا نواس أحب الخمر حباً جما . وليس للشعر

إذن وجود متميز عن هذا الحب ، فإذا حدثت نفسك بأن تنظر إليه على أنه نشاط لغوى أستاطيقى بادرك المؤلف بالتحذير خوفاً عليك من الضياع . والحقيقة أن النشاط اللغوى فى الشعر كان ينظر إليه على أنه ملاحة تكسب الصدق موقعاً حسناً . الشعر يستحيل إذن إلى صدق ممتع . وما نسميه الفن ليس إلا ضرباً من الحيل أو الأساليب التى يستعين بها الشاعر على أن يستخرج منا الإعجاب بهذا الصدق . قد يكون فى الشعر مجاز ، والمجاز تكييف لغوى هام للشعور الحقيقى بحيث تبعد المسافة بين الشعور وما انتهى إليه فى اللغة . ولكن الناقد المشغوف بالصدق قد يأخذه الإشفاق عليك فيقول « اقرأ هذه القطعة على أنها أوصاف تقريرية لشعور الشاعر الفعلى ، وانزع من نفسك مؤقتا فكرة أنها مجرد مجازات (٦) » .

هذه العناية البالغة بالصدق صرفتنا عن تحليل الشعر ذاته ، وخيل إلى كثيرين أن أمور الصدق ألصق بالشعر من توضيح العمل توضيحاً مستقلا ، بل إن الشعر عند دعاة الصدق هو حياة صاحبه . ولذلك

كانت مهمة الناقد أن ينظر فى الشعر لكى ينتهى إلى الشاعر ، وأن ينقل العمل من دائرة الفن إلى دائرة الحياة . وقد ذكرنا فيما مضى أن العمل الفنى له إطار أو هوية مستقلة . حقاً إن الشعر قد ينبع من تجربة حقيقية ، ولكن الشاعر يحرف هذه التجربة ويعدلها ، ونحن نتحدث كثيراً عن العلاقة بين الشكل والمضمون ونقول إنهما سواء . وهذه العبارة ــ لو تأملناها ــ تدل على ما أصاب الخبرة الأولى من تغيير ، فقد انفصل العمل عن منبعه ــ ولكننا نقرأ شعر ابن الرومى ــ مثلا ــ فنقول هذه عواطف ابن الرومى نحو ولده الذى مات . ونظل نقدر القصيدة من حيث هى تعبير صادق . وأى أب ينجو من الحزن إذا فقد ولده . ولا يكاد يخطر بالذهن ان ابن الرومى الشاعر «فارق» حزنه إلى حد ما ، وعلا عليه ، وفرغ للشعر بعد أن كان مصروفاً إلى الحزن . أو لنقل إن ابن الرومى نظر إلى حزنه كما ينظر المرء إلى تمثال . ولابد للنظر من مسافة معقولة . ولكننا ننسى فى الدعوة للصدق والأخذ به أشياء بسيطة نذكرها فى غير هذا المقام : ننسى التركيز الذهنى ، والاتجاه إلى إبداع قصيدة .

وهو باعث جوهرى يُشكل الحزن بل يصنع حزناً جديداً لم يعانه ابن الرومى من قبل . بل إننا حينما نستعمل لفظ الحزن ونجعل عاطفة الحزن نقطة انطلاقنا فى البحث ندخل - بأرادتنا - فى غرفة مظلمة . وسواء أكانت العاطفة الموجودة أمامنا - عاطفة أستاطيقية - فى القصيدة - أم حقيقية على وجه إنسان وملامحه فأن قدرتنا على وصف العاطفة ضئيلة حقاً . ومع ذلك فأننا نجعل معظم حديثنا فى الشعر (الغنائى) خاصة دائراً على العواطف الصادقة والكاذبة. فإذا واجهنا إنسان بهذه الملاحظة قلنا إنه يريد أن يُعقل الشعر ، وأن يخرجه عن حقيقته . ونسينا أن الشعر لغة ، وأن اللغة رمز عقلى للعواطف ، وليست تعبيراً تلقائياً مباشراً عنها ، وأن العمل الأدبى من أجل ذلك ليس « ترجمة » للعاطفة وإنما هو تأويل لها ، وأننا نمرح فى أرض غريبة علينا ، ونلقى بالنص وراء ظهورنا حين نظن أننا نوضحه ونشرحه . والتشهير بالأموات (الكاذبين) جائز لا يعاقب عليه القانون فى العادة .

ومن الغريب أن بحث الصدق خيل إلينا أن أمور

القصيدة واضحة مفهومة لا غرابة فيها ، الصدق فى الحقيقة هون الصعب من الأمر . حقاً إن الباحث قد يواجه تصوراً خاصاً يحتاج إلى بحث ملاءمته ، مثال ذلك قول أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أولاده الخمسة الذين ماتوا واحداً بعد الآخر :

سبقوا هواى وأعنقــوا لهــوا همو

فتخرموا ، ولكل جنب مصرع .

يقول أبو ذؤيب إن أولاده اختاروا الموت ، فكيف نفهم هذا الاختيار ؟ إننا هنا قد نحتاج إلى تذكر الاستجابة لبواعث الفناء ، قد نحتاج إلى ما يقوله فرويد عن غريزة الموت. ولكن الاهتمام بفكرة الصدق يقف عند هذا الحد ، ولا يسترعى نظرنا البيت فى كثير من تفصيلاته الهامة . لقد كان ثم صراع بين رغبة الأب فى حياة أبنائه ، وحنين الأبناء الغامض إلى الموت . ولابد للصراع أن ينتهى إلى خاتمة ، ولا بد له أن يجرى فى إطار القضاء . وليس ثم تناقض بين الصراع والانتهاء إلى هزيمة الأب وفكرة القدر ذاتها . وكأن القدر فى مثل هذه الحال

لا يملى علينا من الخارج ولا يفض الصراع بطريقة ظالمة غير مفهومة . وإذا مضينا نتأمل البيت غير مسوقين بالبحث عن الصدق وجدنا الفرق بين الهوى والاختيار . إن التعبير النثرى هنا غير سديد . فالهوى ملتقى معان متعددة خصبة منها السقطة المدمرة ، ومواجهة عناصر ومؤثرات غيبية . فالهوى ليس مجرد رغبة طارئة ، الرغبة من الممكن أن تنفصل عن السقطة ومواجهة تلك المؤثرات ، وهى لذلك تتم فى نطاق اجتماعى معقول . وقد يكون بين هذين التأويلين تعارض وقد يكون بينهما بعض التفاهم . ولكن النتيجة المرجوة هنا هى أن السؤال عن صدق الشاعر فى حدوده البسيطة التى صورناها يغضى عن كثير من شئون النص ذاته . فضلا عن أن النص ربما لا يثير فى أنفسنا الشك فى ملاءمته وإذ ذاك نمضى عنه إلى غيره .

الواقع أن تعقد البواعث الإنسانية واختلاطها يجعل القول فى الصدق والكذب تعبيراً عاطفياً لا خير فيه : من الممكن مثلا أن نقول إن باعث المنفعة أو المصلحة المادية يختلط بالتذوق : وقد اختلط فى الشعر العربى

باعث الجود وباعث الشجاعة . وكل فعل كما يقول فرويد يرتبط به أكثر من معنى ، فالرغبة أو طلب المنفعة قد يخلق جانباً من المودة ، فالشاعر يمدح لأنه يحب ، ثم يحب لأنه يمدح . فكيف يستقيم القول بالصدق والكذب . ولكن فكرة « التطابق » صحبها تبسيط كبير لنفس الإنسان ، وخيل إلينا أن الشاعر يكتب قصيدة لأنه يريد أن يطابق حالة معينة . وأى حال لا يتسرب فيه عناصر كثيرة تبدو غير مرتبطة به . ومع ذلك فالمطابقة أسلوب متبع فى وصف الشعر حتى الآن . نقول إن على طه وإبراهيم ناجى ومن إليهما من شعراء الرومانسية عبروا عن وجدانهم الفردى ، ثم تطور الشعر العربى فعنى الشعراء بالوجدان الاجتماعى ، وأخذوا فى تصويره . فالوجدان الاجتماعى فى طرف والشعر فى طرف آخر وبينهما علاقة التساوى أو المطابقة . فكرة المطابقة إذن تنتقل من داخل الذات إلى داخل المجتمع . وتطبق فى الشعر والقصة والمسرحية على السواء : وكثير من وصف الأعمال القصصية يتلخص فى الصدق . مثال ذلك

قول بعض النقاد : ونماذج هذه المجموعة مقطوعة من لحم الناس ، طيبة خيرة ، وإذا كانت شريرة فالمؤلف يكشف لنا لماذا صارت شريرة . فصدق الشخصية عنصر هام فى رأى الباحثين لتقييمها . وكذلك الحال فى الحدث . وبعبارة أخرى نمتحن الشخصية فى القصة هذا الامتحان السخيف . هل تشابه القصة الحياة أم تخالفها ؟ هل هذه الشخصية صادقة التعبير عن الحياة ؟ فان كانت كذلك سميناها فى سخاء شخصية حية . والقارىء معذور إذا توهم أن القصاص يعنيه — فى المقام الأول — خلق شيء يشبه الحياة . وما يشبه الحياة قد نسميه واقعياً ، وتصبح كلمة الواقعية مرادفة للصدق . وما ليس واقعياً فليس بصادق ، أو ليس ذا حظ عظيم من الصدق . وقد نتج عن ذلك أحكام كثيرة ينبغى مراجعتها ، فقد نظر إلى تاريخ القصة المصرية على أساس مشابهة الحياة . فأذا قرأ الباحث — مثلا — إبراهيم الكاتب سأل نفسه أنستطيع أن نلقى هذا الإنسان بسهولة فى الحياة المصرية المعاصرة للمازنى ؟ وبعبارة أخرى هل يوجد إبراهيم الكاتب بكثرة فى المجتمع

المصرى ؟ والجواب عن ذلك معروف ، ومن ثم ينظر الباحث إلى إبراهيم الكاتب وسارة وعصفور من الشرق على أنها تراجم ذاتية . حسبها من القيمة صدق تعبيرها عن شخصيات مؤلفيها . إبراهيم الكاتب ، وهمام ومحسن كل أولئك أنماط . ولكن الناظر المهتم بسعة تداول الأنماط يميل إلى اعتبار مثل هذه الشخصيات أفراداً . ولكن فكرة مشابهة الحياة « العامة » — إن صح هذا التعبير — تجعلنا ننسى الدور الذى قام به مؤلفو هذه القصص فى تصوير أزمات المثقفين فى مجتمعهم . ولم تكن هذه الأزمة قد وضحت بعد حين كتب القصاص أعمالهم . فالمشكلات العقلية والوجدانية للرجل المثقف تهمل تحت وطأة مشابهة الحياة .على أن الحكم بمشابهة الحياة نستقيه من ملاحظات المؤرخين وتسجيلاتهم ، وننسى حق الخلق الأدبى فى إعطائنا صورة أثرى . والحقيقة أننا نعتقد أن لكل شخصية صورة أومثالا تقاس عليه . فإذا صور الكاتب فتاة ما تعيش فى الريف فأننا نتقبلها أو ننكرها فى ضوء هذا المثال المستقر فى الذهن . وأحياناً يكشف

القول بالصدق والكذب عن أخطاء أخرى ليست أقل أهمية . إننا نقول هذه الشخصية كاذبة ونعنى بذلك أنها ليست صنيعة بيئتها ، أى أننا نغفل الفرق بين الإنسان والبيئة ، وننظر إلى الكائن الحى المستقل على أنه « انطباع » للظروف التى نشأ فيها . قال رتشاردز إذا قرأنا عملاً أدبياً ثم قلنا ما أصدقه فمعنى ذلك أننا لم نحسن قراءته (٨) ، وأننا نضيع وقتنا ، فمشابهة الحياة لا تهم ، وتمثيل الشخصية لما نعرف ليس هو مشكلة الفنان . قال كليف بل لو اعتمدنا على مشابهة الحياة لبدا فنان عظيم مثل شيكسبير أقل شأناً من جالزورذى (٩) . ولكن النقاد يعجبون بشخصيات كثيرة لا توافق موافقة واضحة ما نعرف من شئون الناس (١٠) . فالموافقة إذن ليست سبب رضائنا ، « والشخصية » مصطلح نعبر به عن بعض التشكيلات اللغوية فى النص المقروء أو القصة . فإذا نظرنا إليها على أنها تنتمى إلى مجال من الحياة الحقيقية قلبنا الوضع ، واستحال علينا أن نفهم كثيراً من الأدب المحمل بأشكال غير معلومة . ولكن مشابهة الحياة

عميقة فى نفوسنا بحيث ننسى أن الشخصية أو الحدث قوة لغوية ينبغى أن نلتمس الأدوات الصالحة لكشفها. فشكل القصة إذن ليس هو الحدث ذا البدء والنهاية وليس هو مشابهة الحياة ، وإنما هو فيض استعارى معقد . فالخطة والشخصية وما إلى ذلك جزء من هذا النشاط ، ولا وجود لشىء بمعزل عنه (١١) .

من الصحيح أن وصف الشخصية من حيث صدقها أيسر : من المألوف أن نقول ــ مثلا ــ هذه شخصية منطوية على نفسها ، وهذه منبسطة تتجه إلى خارج عالمها . هذه شخصية ضيقة الأفق محصورة فى شئون أسرة واحدة ، وهذه شخصية خيالية تعيش على الأوهام وتنكر الواقع المرير . كل هذا حسن ولكن النشاط اللغوى الجمالى هو الذى يحدده . إننا نقبل فكرة النشاط اللغوى فى أمور الشعر ، ولا نجادل فى أهميتها كثيراً ، ولكن نقد القصة يجرى على سنن مخالف إلى حدما . والحقيقة أن سمعة النشاط اللغوى فى كثير من البيئات تختلط بأمور البلاغة والأسلوب والاهتمامات العرضية . القصة عمل ذو خطة وحدث وشخصية

ومصير ، ومن الصعب أن يقرأها القارىء بطريقة أنتى مالم توجد تقاليد نقدية كافية . إننا نقول مثلا إن الاستعارة تؤلف جوهر الشعر ، ونمضى إلى القصة فيخيل إلينا أن الشخصية متميزة من مفهوم الاستعارة والمفارقة ، والتوتر المرتبط بالأفكار المختلفة المتشابهة ، والعالم بعد المنطق الذى يميز الفن عامة .

ولكن قصة الصدق متشعبة ، وقد تستعمل الكلمة فى التعبير عن معنى آخر إلى جانب المطابقة ومشابهة الحياة . كان الأستاذ العقاد كثير اللهج بالجوهر ، كثير السخط على « العرضى » الذى يوجد فى شعر شوقى وغيره من شعراء الصنعة . وكان يحلل شعر البحترى والمتنبى وابن الرومى من أجل توضيح هذه الفكرة ، ويخلص آخر الأمر إلى أن الطبيعة فى شعر شوقى ليست إلا أعراضاً مرذولة يولع بها طلاب النزهة فى يوم العيد . ويستمر هذا الرائد العظيم فى احتفاله بالجوهرى والعرضى حتى ينتهى إلى أن الشعر نوع من التفلسف . والفرق بينهما أن الشعر ــ كما يقول سيدنى ــ يقوم على صناعة التشبيه وأعطاء الأمثلة

المحسوسة أكثر مما يقوم على التفكير المجرد أو القياس . وعلى هذا تكون وظيفة الشاعر ـ عند سيدنى والعقاد ـ هى إعطاء ضرب من الصدق قريب من صدق الفلاسفة . ومن السذاجة أن يقلل المرء من تأثير العقاد فى تصحيح الأذواق ، ومحاولته المخلصة فى أدبه ونقده أن يؤكد سمو الأدب . الأدب أجلُّ من أن يكون تابعاً لغيره أو زينة مشرفة أو حاشية من الحواشى على صناعة أو علم أو فن آخر . ولكن من الحق أيضاً أنّ كلمة الجوهرى هذه غامضة . يقول بعض الناس إن فى الطبيعة جواهر أو كليات لا تبصر بالعين . والفنان هو الذى يراها . ولم يعد هذا التفكير مقبولا . وقد نقول إن الجوهرى وصف لإحساسنا بمغزى الأشياء وأهميتها . وأياً كان المقصد فإن التعلق بالجوهرى أنسانا حقيقة هامة ، وهى أن ما كان جوهرياً بالقياس إلى شاعر مثل ابن المعتز أصبح عرضياً سطحياً بالقياس إلى العقاد ومن ورائه جمهور القراء المتذوقين . وهكذا نسفه ما أهم الناس وشغلهم وأرّق ليلهم . ولذلك كان لفظ الجوهرى خطيراً إذا استحال إلى أداة سهلة للفتك بمجهودات الآخرين . ومن

الصعب إذن أن يكون الجوهرى المقابل للعرضى مصطلحا يضيء لنا السبيل ، فى الأدب جوهريات متناقضة متضاربة لا آخر لها .

ومهما يكن فقد ساعدت فكرة الجواهر والأعراض هذه على إرساء نظرة خاصة إلى الصفات التى تجعل من الشعر شعراً ، فقد أصبحت وفقاً لهذا المنطق أشبه بقطعة من السكر تؤخذ مع الدواء . مثل هذه العناية بالصدق لا تعطى للشعر دوراً فريداً . والمتأمل فى حركة الإحياء الأولى يلاحظ من هذا الوجه ظاهرتين اثنتين: فالرواد يتحدثون عن الصدق والجوهرى ، وكشف طبيعة الإنسان ، ويعتبون على ما فى الشعر العربى من أعراض وسطحية . ولكنهم فى الوقت نفسه لم يميزوا تمييزا تاماً دقيقاً بين الشعر والبلاغة أو بين الشعر والتفلسف . ذلك أن الصدق الذى يوضحه الشعر يمكن أن يكشف بوساطة أساليب أخرى عقلية ، وإن تكن أقل إمتاعاً . لقد اكتفوا هنا باعتبار الشعر نصيرا للفلسفة أو محبذاً للسيكلوجيا . الشعر توضيح وتعزيز للصدق . وربما يلاحظ المرء أن العقاد المفكر الثائر

كان يؤلف الشعر ، فى بعض الأحيان ، متأثراً بمفهوم البلاغة ، أو الاقناع الممتع . فالثورة العقلية الخاصة بالصدق لم تكن مصحوبة بثورة فى فهم لغة الشعر وكيانه الشكلى الدقيق . عناهم من الشعر ما فيه من رسالة ، ولذلك احتفوا بأبى العلاء ، وتحدثوا عن المتنبى ، وذكروا كل من يفصح شعره عن فلسفة . قال الأستاذ العقاد كان المتنبى شاعراً من شعراء العرب العظام . وحد الشاعر العظيم عندى هو أن تتجلى فى شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها وعلانيتها وأسرارها ، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهب فى حقائقها وفروضها ، أيا كان هذا المذهب ، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه (١٢) . وانفصل شكل الشعر عن مضمونه فى هذا البحث ، وبعبارة أخرى ظل الشعر توضيحاً للعام بمثل جزئى خاص ، وأصبح فهم الشعر والأدب كفهم الفروض والأفكار التى يزكيها فرع من فروع الفلسفة .

ولكن قوماً آخرين يقصدون بلفظ الصدق مفهوماً أغمض . يقولون إن للشاعر بصيرة تذهب إلى وراء

ما يمكن إثباته على أيدى التفكير المنطقى ، أو الاجتماعيين أو علماء النفس . وهذه البصيرة يسمونها الحدس . يقولون إن المنطقى لا يستطيع أن يصل إلى الصدق أما الشاعر فيقدر على ذلك ، المنطقى أو العالم لا يتصل بالواقع صلة مباشرة أما الشاعر فذو قدرة على العيان المباشر . وقد تبدو هذه النظرية أكثر وجاهة ، فقد رفعت الشعر إلى رتبة أسمى ، ومع ذلك فقد كانت ذات تأثير ضار على تحليل الشعر . لقد آمن الحدسيون ، وعلى رأسهم برجسون ، بصلة الفنان المباشرة عن طريق الحدس ، وميزوا بين الحدس المباشر واللغة ، بل انتقدت اللغة انتقاداً مراً ، وقال برجسون إنها ليست مشكلة على قالب الواقع . لكن الفنان يستطيع أن يمزق حجب اللغة التى تفصلنا عن الأشياء(١٣).
وعلى هذا النحو يعود الفنان أو الشاعر إنساناً باحثاً عن الصدق من وراء اللغة وعلى الرغم من صعوباتها الكثيفة . وبدلا من أن يقول القارئ ما أصدق حكم الشاعر عليه أن يقول ما أصدق حدسه . ومن الواضح أن هذه النظرية قد قامت على افتراض غريب هو إمكان المعرفة المستقلة عن اللغة (١٤) . وبدلا من أن

ننظر إلى اللغة أو العمل الأدبى على أنه تأويل ضرورى لا يمكن تجاوزه نظر إليه على أنه يشبه الحقيقة ويصدقها في التعبير . وأصبحت مشروعية العمل الفنى فى إشارته إلى شيء خارجى لا يتردد إيربان فى اعتباره خرافة . وانتهت النظرية إلى الاعتراف بالمطابقة ، وإن تكن قد ألحت فى التمييز بين ملكة الشاعر وملكات العالم أو المنطقى . وبدلا من أن يكون العمل الفنى تفسيراً لا يمكن أن نعبره إلى ما يسمونه الحقيقه المباشرة أصبح العمل هو هذه الحقيقة نفسها . وهكذا صارع الأستاطيقيون وفلاسفة اللغة هذه النظرية وقالوا لنا إن العمل الأدبى ، أيا كانت خطة صاحبه ، حقيقة « رمزية » . ومعنى ذلك أن الباحثين عن الصدق والحدس أهملوا مادة القصيدة الموضوعية ، فالقوة الحدسية فى قول الحدسيين متميزة من اللغة . هب أننا نسلم بالحدس فهل فى وسعنا – حقاً – أن نميز – فى داخل اللغة – بين التعبير الحدسى والفهم المنطقى ؟ الحدس نظرية تعنى بالملكة الذهنية وحدها ، ولا تقدم إلينا يداً فى تحليل القصيدة . بل إن حركة النقد التحليلى

قامت ، من الناحية الفلسفية ، على تغيير مفهوم اللغة . أليست تتلخص كلها فى أن المعرفة كامنة فى « المقال » أو العمل الأدبى نفسه . من أجل ذلك أصبحت الدلالة الحرفية خرافة ، وقد كانت فى نظر اللغويين المتقدمين حقيقة صلبة : ذلك أننا نقرأ – دائماً – تفسيراً ورمزاً، فإذا شرحنا القصيدة فإننا نقرنها بتفسيرات ورموز أخرى . حقاً إننا نميز بين الدلالات من أجل توضيح الدراسة ، ولكن الدلالات الرمزية وغير الرمزية متداخلة لا تنفصل انفصالا كاملا (١٥) .

ومن الممكن أن نخلص من هذا كله إلى أن الحدس كغيره من نظريات الصدق أهمل دور اللغة ومظاهرها فى الشعر ، وبعبارة أخرى إن نظريات الصدق صحبها تفرقة سيكلوجية بين الشعر والعلم ، وتركت المجال مفتوحاً أمام حركة التحليل لكى تتم تمييز الشعر من العلم على أساس المساق اللغوى (١٦) . ومن خلال توضيح هذا المساق هزمت فكرة الصدق واستحالت كل خصائص السياق الشعرى إلى مظاهر تهدم ما تنطوى عليه هذه الفكرة من بساطة واستهداف.

فإذا كان نسيج القصيدة ذا خيوط عديدة فكيف نطلق لفظ الصدق الذى يفترض - دائماً - إيثار وجهة نظر واحدة . الصدق لا يستقيم مع نسيج ينبنى على قابلية إدخال وجهات متعددة ومتضاربة . الصدق يحتاج إلى تضحية يراها الفنان ضارة بفنه : القصيدة الناضجة لا يمكن أن تقاس بمقاييس الصدق : فالنضوج هو رؤية أبعاد كثيرة متصلة لا يمكن اختصارها . القصيدة ليست ذات معنى استاتيكى ثابت محدد على نحو ما نجد فى العبارة التجريدية والمدلولات العلمية . إن خواص السياق الشعرى لا يمكن بحثها فى ضوء المعنى المتبادر للصدق . إننا حين نهتف لقد صدق الشاعر نكون - غالباً - قد تجاوزنا عن جوانب غير قليلة من نشاطه اللغوى . فالصدق يفترض وجود معنى ينال فى لحظة ويستنفد فى مقام خاص . الصدق يبحث عن التوافق . ولا شيء بعينه أثير لدى القصيدة بحيث يسود - تماماً - كل ما عداه . وليس هناك فرق حاد بين الزوايا المتناقضة . الشاعر يثبت وينفى ، يسأل ويقرر فى وقت واحد . الشعر تعبير مركب كثيف . ولا خير

فى ترجمة هذا التعبير إلى مصطلحات غائمة ، وهذه المصطلحات كثيرة منها الصدق ، والاتجاه العالمى ، والمعالم الفردية الخاصة . وهى - كما قلنا - تعبر عن ذوق الناقد ، فقد يؤثر البدء بالمحسوس والمألوف ، وينكر التصور الغامض ، والتفكير المثالى ، وحينئذ يرى فى هذا مقياس الصدق ، وينكر فاعلية أنظمة أخرى من التفكير لا تقع فى مجال التجربة اليومية . وكلما قصدنا إلى المعرفة المتميزة من التذوق قل استعمالنا لمفهوم الصدق وترديدنا لسائر العبارات التى تدور فى فلكه : من هذه العبارات الخاص والعام ، الجوهرى والعرضى ، الكلى والجزئى ، قال كولردج إن الشاعر يؤلف تأليفاً خيالياً بين الخاص والعام . وتقدم رتشاردز لشرح هذه العبارة فقال إن الخيال فى الشعر عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعانى . أى أن رتشاردز تجنب الخاص والعام ، والعالمى والمتفرد وما إلى ذلك ، ورأى أن هذه المصطلحات تعبر فحسب عن وجهة نظر خاصة ، وربما لا تكشف شئون العمل الأدبى بدرجة كافية . وما هو خاص عند الواقعيين ربما يكون « عاماً » عند الرومانسيين .

من المعلوم أن كثيراً من الأعمال الأدبية يقوم على معتقدات خاصة ، فكيف نستقبلها إذا لم يكن ما فيها من صدق يعنينا على هذا الوجه ؟ إن فضيلة الناقد هى التسامح ، والإغضاء عن الآراء التى لا يوافق عليها ، ومن الممكن أن يشارك بخياله فى اعتقادات كثيرة . وبعبارة أخرى إن آراء الآخرين تبدو لهم وجيهة بمثل ما تبدو آراؤنا لنا ، والمعرفة البشرية معقدة الجوانب . فى وسع الناقد إذن أن يتذوق الآراء السياسية والاجتماعية والاتجاهات السيكلوجية التى لا يعترف بها فى النظر العقلى البحت . من أجل هذا يقول النقاد إن غير المؤمن يستطيع أن يستمتع بقراءة الكتاب المقدس . فإذا منح القارىء اعتقادات العمل الفنى قدراً أولياً من التعاطف استطاع أن يفهم مستويات هامة من معناه . وبعبارة أخرى إن إخراج المدلولات الكامنة فى العمل الأدبى لا يتيسر فى ظل نوع من اللامبالاة ، بل ينبغى أن يتوفر قدر ضرورى من الاهتمام والتقدير الذى يساعد على الفهم . فليس يكفى إذن أن يرجىء القارئ عدم تصديقه لما يقول الشاعر ، فهذا الإرجاء أو الإغضاء لا يمكن – فى

ذاته ـ من الإدراك الأستاطيقى ، هذا الإدراك المتميز من المعرفة العلمية والمنطقية ، فضرب من السماحة إزاء العمل الفنى ينبغى أن يكون هو الضوء الذى يسير فيه الناقد . والعمل لايعطيك ذخائره إذا ضننت عليه بالعطف . لنقرأ مثلا قول أبى العلاء :

قضى الله أن الآدمى معـــــذب
إلى أن يقول العالمون به قضى

فهنىء ولاة الميت يــوم رحيلــه
أصابوا تراثاً ، واستراح الذى مضى

من الممكن أن يقول القارىء هذه نظرة سوداء إلى الحياة ، وأن ينتقدها على أساس ما يسميه الصدق والكذب . ومن الممكن أن يتقبل القارىء هذين البيتين وأن يستجيب لهما ويتذوقهما بنفس صافية وإن يكن لا يوافق أبا العلاء على هذا النحو من التشاؤم . وقد يبلغ التعاطف المؤقت مبلغاً واضحاً فينسى ما تعلم عن التزام مالا يلزم ، ولا يطمئن إلى ما قرأه فى الكتب عن اللعب بالألفاظ ، وحينئذ يقف وقفة طويلة عند الرابطة المتوترة بين القضاء والموت والعلم . وإذا فكر

فى هذه الرابطة استطاع أن يرى فى التهنئة أكثر من وجه ، فالميت لم يسترح من عذاب العيش وفساد النظام الاجتماعى فى عصر أبى العلاء ، وإنما استراح — أيضاً — من التفكير فى مشكلة الموت المعقدة .

ينبغى إذن ألا نهون من الاهتمام أو التعاطف الواجب مع العمل الفنى . قد يكون هذا الاهتمام يسيراً إذا كان المتلقى راضياً عن معتقدات العمل ومذاهبه ، وقد يكون عسيراً إذا قام على ثقافة روحية تختلف عن الثقافة التى يقبلها . قد يقال هنا إن واجبه أن يلغى موقفه ، وأن ينسى رضاءه ومخالفته معاً . ولكن دراسات العالم الروحى تختلف عن العلم الطبيعى . ولا يمكن أن يصبح العمل الفنى ذا أهمية أو قدرة تعبيرية إلا إذا تجاوز الناقد هذا الموقف السلبى إلى التسليم له بقدر من الكمال . يقول عزرا بوند خير ناقد هو الذى يُحسن النص الذى يواجهه (١٧) . العمل الأدبى كالرمح يحتاج إلى من يثقفه ويزيده صقلا وإشراقاً وحدة . الناقد يستخرج كل ما يحتمله العمل من نور وعمق ، ولا يثنيه عن ذلك أن الشاعر كان كثير السقطات أو أن العمل الفنى يقوم على طريقة فى الفهم

عتيقة لم يعد لها وجود الآن ، أو أن الشاعر لم تكن له مشاركة أخرى فى فرع من فروع الثقافة ، أو أن العصر الذى ينتمى إليه ليس ذا سمعة فنية مزدهرة . لابد إذن من كسر كثير من الحواجز التى تعوق دون المشاركة ، فلا يكفى من أجل فهم موقف إنسانى أن تقف منه على بعد ، أو تنظر من أعلى ، فضلا على أن سوء الظن بقدرة الشاعر لا يمكن من استيعاب شعره .

لذلك كله يرى كثير من الباحثين أن مجرد التخلى عن مناقشة ما فى العمل الفنى من آراء لا تكفى لمواجهته(١٨). من أجل أن نفهم العمل يجب أن ترجئ مؤقتا الاعتقاد والتسليم بالأساليب والافتراضات المجانفة لفحوى العمل وصياغته . ولا خير فى أن ننظر إلى الأعمال الفنية كلها فى ضوء موقف أو مواقف فكرية أو أستاطيقية واحدة . والأعمال الفنية من التميز والتعدد بحيث لا تقبل الخضوع المستمر لنظرية واحدة أو طائفة من المبادىء المعينة من قبل . ولكن كثيرا ما أدى احتفالنا بأسلوب من الأساليب إلى إهمال غيره . واحترام أذواق الآخرين عنصر أساسى فى فهم نتاجهم . وكل

فهم جمالى للصور الفكرية والأدبية التى لم تعد ترضينا يحتاج إلى إخلاص لإدراك الكاتب وانفعالاته، ورغبة حقيقية فى أن نوسع تجاربنا ، وأن نحصل على متعة إيجابية . إننا لا نستطيع أن نفهم السجع والبديع والتشبيهات المتوالية وشعر ابن المعتز دون أن نعيش هذه الأنماط وأن « نجربها » ، وأن نتخلى تماماً عن الكراهة والترفع . والمثل الصوفى يقول من ذاق عرف . ليس يكفى أن تعطل اعتقادك فى سخف الجهد الذى يبذله الشاعر فى موضوع لايرضيك ، بل ينبغى أن نقرأه بكل طاقات نفوسنا المدركة . والذين يتصورون أنهم يستطيعون أن يفهموا الشعر الذى لا يصور آراءهم ولا يقوم على المناهج المفضلة لديهم فى التمثل الأستاطيقى دون جهد عقلى إيجابى مشبع بالغبطة ـ هؤلاء مخطئون فى حق الروح الأخلاقية نفسها .

وقد يبدو ـ أول وهلة ـ أن هذا الموقف لا يتسق مع مبادىء البحث ، ولكن هذا غير صحيح . فهناك نوع من الاعتقاد الاستاطيقى يلزم

لحدوث الاستجابة . ونعنى بهذا ضربا من الإحساس بالأسلوب والتقاليد الفنية المنتشرة فى فترة معينة ، ولا نستطيع أن نفهم العمل دون تكوين « عادات » فى إدراك هذه التقاليد . كل أولئك لا يعنى – طبعا – أننا مستعدون لإسباغ المناقب على أى عمل ، فما يزال أمامنا الطريق مفتوحا للسؤال عن نضوج الكاتب فى داخل الإطار الفكرى والاستاطيقى الذى يتحرك فيه . فى وسعنا أن نسأل مثلا هل وضح الكاتب آراءه بتبسيط النفس البشرية ؟ هل استطاع أن يظفر بقدر من المرونة فى داخل نظام معين ؟ هل جعل أفكاره فى الفلسفة والدين مثلا هامة من وجهة الشعر ؟ أما أن يبدأ الكاتب بحث عمل معين من وجهة نظر مخالفة تماما ، إن من الناحية الفكرية أو من الناحية الشكلية ، فمعنى ذلك أنه يصر على فكرة الحدود النهائية ، ويتصور أن فكرة المقاييس تفقد أهميتها إذا لم تكن أبدية ثابتة . إننا نتحرك فى مبادىء ، ولكن فى وسعنا أن نجعل المبادىء أدوات للتجربة لا إملاءات تعبر عما ينبغى أن يكون . المبادىء أشياء تقبل ، ولكنها تتطلب على الدوام المراجعة والتوسع(١٩).

والنص الأدبى – كما قلنا – يختبر مدى صلاحيتها . وفى كل مبدأ مجال هائل للتنوع (٢٠) .

المراجع

١ – محمد النويهى: شخصية بشار ص ١٦١ .

٢ – نفس المرجع ص ١٦٦

٣ – على الراعى . المجلة نوفمبر ١٩٦٠ ص ٥و٦ .

٤ – شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٢٢ .

٥ – محمد النويهى : نفسية أبى نواس ص ٤

٦ – نفس المرجع ص ٤٩ .

٧ – محمد النويهى : عنصر الصدق فى الأدب ص ٤٥ .

٨ – I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 266-267.

٩ – Clive Bell : Art pp. 65-67.

١٠ — T. S. Eliot: Selected Essays p. 188.

١١ — C. H. Ricleword : A Note on Fiction pp 31 - 32, 33 - 35 in Towards Standards of Criticism ed by F. R. Leavis.

١٢ — عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ص ١٣٩

١٣ — T. Hulme : Speculations p. 146.

١٤ — W. Urban : Language and Reality p. 346.

١٥ — W. Urban : Language and Reality p. 446.

١٦ — Murray Kreiger : The New Apologists for Poetry p. 178-181.

١٧ — Ezra Pound : Polite Essays p. 138-139.

١٨ — H. D. Aiken : Aesthetic Relevance of Belief p. 310 Journal of Aesthetics and Art Criticism June 1951.

١٩ — Bernard C. Heyl : New Bearings in Esthetics and Art Criticism p. 138.

٢٠ — Monroe C. Beardsley : Aesthetics p. 535.

الفصل السابع

« جدل فى الاستطيقا حول الصدق »

رأيت بعد كتابة الملاحظات السابقة أن أمضى فى بعض المناقشات النظرية الخاصة باستعمال مصطلح الصدق فى الاستطيقا . فالموقف الإنكارى الواضح من هذا المصطلح قد يحتاج إلى تعقب بعض الباحثين المعنيين بإقامة فلسفة الصدق . ولكن هذا التعقيب خليق بأن يفرد برأسه لأنه أدخل فى الاستطيقا . وحسبنا أن نتخير موقفين اثنين لمؤلفين معروفين هما جرين وهوسبرز . والمناقشات التى دارت حول كتاباتهما فى الصدق ملائمة للغرض الذى أرمى إليه ومفيدة لمن يريد الاستقصاء فى هذا الموضوع .

يقول جرين خلافا لرتشاردز فى مؤلفاته الأولى — إن الفن له وظيفة المعرفة مثل العلم والفلسفة(١) . والفنان يفسر تجربة الإنسان تفسيرا صادقا . الفن يكمل العلم (٢) ، ويمضى جرين فيقول : إن العمل الفنى قد يكون صادقا أو كاذبا مثل القضية العلمية (٣) . وجرين يحلل معنى الصدق الفنى — هنا — تحليلا

أوسع من تحليل معظم المتحدثين فى هذا الموضوع .
يفرق بين صدق الفنان وطريقته وصدق العلم .
العلم يستخدم ـ دائما ـ أحكاما من أجل وصف
الاطراد الموجود فى العالم المادى ، ولكن الفن ليس
فى أصله حكما أوتصورا . الفن لا يقول مثلا إن
العالم خير . ولو أن هذا قد يعبر عنه بواسطة
موضوع فردى مجسم . هذه الكليات السيكلوجية
ـ إذن ـ تقدم بواسطة صور أو تجسيمات (٤)
لا بواسطة أحكام أو قضايا . والفن أيضا متميز من
العلم من ناحية أخرى ، فهو يفسر الحقيقة من حيث
صلتها بالإنسان كعامل معيارى ذى هدف (٥) . والفن
من هذه الناحية تقييمى ، الفن يعنى بمغزى الفكرة
وصلتها بأهداف الناس ومثلهم . الفن يؤدى نوعا
من التمثل المعيارى والحقيقى للموضوع الذى يعالجه .
أما العلم فإنه يعالج القيم الإنسانية من حيث هى
حقائق موضوعية فحسب .

والآن لنسأل جرين بعد هذا الإيضاح ماذا
يمكن أن يعنى قولنا الفن يعبر عن الصدق . هنا

بجد جرين يقول مع المعترضين على استعمال لفظ الصدق إن القضية بمعناها الدقيق هى ما يحتمل الصدق والكذب . فالقضية صادقة إذا وصفت بدقة المضمون الذى تعنيه (٦) . والصدق ـ إذن ـ هو مسألة تطابق . وهنا يقول إن الفن يتضمن قضايا من هذا النوع ، وإن كان لا يصرح بها كثيرا . (وهذا ما قاله رتشاردز كبير المعترضين على استعمال لفظ الصدق) ولكن جرين يعلم أن هذا النوع من الصدق غير كاف لتقييم الفن . وهو فى الوقت نفسه حريص على لفظ الصدق : ولذلك يفهم القضايا فهماً أوسع بكثير من الفهم المتفق عليه (٧) ، ويصر على أن القضايا التى يعبر عنها الفن ليست مجرد محاولات تقريبية غامضة يمكن أن تؤدى بطريقة أفضل بواسطة تصورات لغوية صريحة (٨) .

وواضح أن هذ كله لا يؤدى إلى تبرير لفظ الصدق تبريراً كافياً ، وأن جرين تعرض للنار من جراء استعمال لفظ القضية بهذه الطريقة التوسعية . فلا خير فى أن نتعامل مع كلمات ملتبسة . العمل

الفني لا يمكن – كما يقول هايل – أن يسمى قضية (٩) . القضية تتضمن رموزاً ذات معان ثابتة بواسطة عرف الاستعمال . والمعجم يضم هذه الاستعمالات المتعارفة ، والكاتب الذى يقدم مصطلحا أو رمزاً جديداً لغرض ما يفتتح بذلك عرفا أو تقليدا لغوياً جديداً . ولا يوجد مثل هذا التقليد فى حالة الرسم أو الموسيقى . فاذا استعمل كاتب لفظ القضايا كان فى وسعنا أن نسأله ما هى . نحن لانستطيع أن نعرف ما هية القضايا فى الموسيقى والرسم . ذلك أن فى القضية شيئاً يثبت ، ولكن ما الذى نثبته فى مثل هذه الفنون (١٠). هل يصح أن نقول بأمان إننابصدد إثبات أو إسناد أو حكم ؟

على أن جرين يستمر فى الكلام عن مقياس التطابق فى صدق الفن فيقول إن القضية يمكن أن نختبر صلاحيتها بالرجوع إلى المعطيات المناسبة لها . فلكل قضية عالم مقال معين (١١) . ولا نستطيع أن نختبر صدق القضية الموجودة فى الفن إذا التجأنا إلى حقائق الفهم المشترك . لكل فنان إطار خاص

من الإشارات ، وله طريقة فى النظر إلى العالم . فاذا نحن فهمنا رؤيته الخاصة ـ كما يسميها جرين ـ فيجب أن نتخذ نفس الإطار ثم نسأل عما إذا كان العالم يحتوى بعد تفسيره على هذا النحو على مثل هذه الحقائق التى أشار إليها (١٢) . فالتراجيديا لها إطار من الإشارات مختلف عن إطار الكوميديا . وما نجده حين ننظر إلى العالم بعين الكوميدى يختلف عما نجده حين ننظر إليها بعين المهتم بفكرة التراجيديا (١٣) ولكن هذا كله قد ينتهى بنا إلى أن نقول إن العمل غير ناضج أو ضحل ، أو إن الفنان لم يستطع أن يوفى جوانب الموضوع حقوقها (١٤) ، أوإن القصيدة غير كافية او ليست ذات مغزى كبير . وأعتقد أن أن هذه الأوصاف أكثر وضوحا من لفظ الصدق .

ولنأخذ الآن استعمالا ثانيا للفظ الصدق على يد هوسبرز . يعترض هوسبرز على استعمال لفظ الصدق ولفظ القضية فى كتابات جرين ، ويحتج لذلك بحجج منطقية ولغوية . ولكنه مع ذلك يعتقد أن من الضرورى التزام لفظ الصدق بمعنى من معانيه .

يقول مع جرين (وأرسطو من قبل) إن الفنان مصور الكلى أو نمطا متكررا من الخلق أو الشخصية الإنسانية (١٥) . ويقول مع جرين كذلك إننا نستطيع أن نختبر رؤية الفنان أو نفاذه بواسطة ملاحظة أحوال الناس وأفعالهم (١٦) . ولكن هوسبرز يرفض استعمال لفظ القضايا على خلاف جرين . القضية عبارة عن الصدق المتعلق بموضوعها . ثم يقول إن القصة لا تثبت حقائق أو أشياء صادقة عن طبيعة الإنسان ، ولكنه لا ينفى صلة ما بين العمل الفنى وخارجه ولذلك يحتال على التعبير ، وبدلا من أن يستعمل الصدق عن شىء يقول الصدق نحو شىء (١٧) . وهنا نجد أن الفرق بين عن ونحو هو معقد المسألة عند هوسبرز . أراد هوسبرز أن يخفف من غلو جرين . فاذا قلت صدقت التعبير عن هذا الشىء كان هذا مختلفا فى المعنى عن قولك صدقت نحوه . هذا التفكير الجديد يعنى التزاما من نوع آخر . الصدق الجديد ليس قضية أو وصفا . وإنما هو معالجة شخصية فى داخل العمل الفنى بواسطة أحداث مجسمة وملامح من السلوك . مثل هذه

الشخصية يمكن أن يوجد ما يشبهها بطريقة ما فى خارج العمل ، أى أننا نعلم أن هذه المشاعر إنسانية وعميقة ، وأنها ذات صدق وولاء نحو ضرب من المشاعر وجدناه أولم نجده .

وقد انتقد هوسبرز انتقادات غير قليلة من بينها أن هذا المصطلح الذى أراد به توضيح القيمة الأستاطيقية لم يؤد فى الحقيقة الغرض المرجو منه . الصدق أو الولاء المتحدث عنه قد يؤدى إلى تفسير مشوه وحيد الجانب للعمل الفنى (١٨) . هذا الضرب من الولاء قد يوجد فى بعض اللوحات والأعمال وقد يغيب (١٩) . وبعبارة أخرى قد يكون الصدق غير مناسب لتذوق كثير من الأعمال وتقييمها . وإذا افترضنا أن هذا النوع من الصدق موجود فغالبا ما يكون أقل أهمية من قيم الشكل والتعبير (٢٠) . هذا الصدق «الملطف» ليس هو المقياس الأساسى للقيمة الأستاطيقية فى معظم الأحيان ، ولا هو أيضا المقياس الوحيد . فالصدق نحو شىء يقف موقف المعارضة من الشكل والتعبير . وهذه العناصر

الأخيرة هى العناصر الداخلية فى تكوين العمل الفنى نفسه .

الصدق نحو شىء يصرفنا إلى حد ما عن العمل الذى نواجهه . لننظر مرة أخرى فى هذه العبارة صادق نحو شىء يقع فى خارج العمل الفنى . خارج هذه كلمة تدل على المكان . وما هو خارجى إذن يقع وراء إطار العمل نفسه . فما يصدق نحوه العمل هو – بالتأكيد – شىء خارجى . والناس وشخصياتهم وسلوكهم وصفات التجارب التى نحسها كل – أولئك يقع فى خارج العمل . يجب إذن أن نذهب وراء العمل إذا سلمنا برأى هوسبرز وقلنا – معه – إننا نستطيع أن نحقق ونثبت رؤية الفنان من خلال ملاحظاتنا الأخرى للناس . وإذا كان التحقق يتطلب ملاحظة أخرى فنحن لا نستطيع أن نعرف الصدق نحو شىء من خلال التجربة الأستاطيقية ذاتها . ثم نقول بعد ذلك هل الصدق نحو شىء مقولة أستاطيقية ؟ إننا نعامل العمل الفنى كوثيقة سيكلوجية ، وتحليل الشخصية فيها يؤخذ على أنه

فرض قابل للامتحان بواسطة الملاحظة . وهذا ما يعمله السيكلوجيون المحترفون فى كثير من الأحيان . وهذا أيضا ما قد يقوم به بعضنا بطريقة أقل تنظيما حينما نحس أن العمل الفنى يهزنا فنسأل هل الناس يشبهون من نجدهم فيه حقا ؟ ومن الواضح أن هذا السؤال يعتبر تمزيقاً للاهتمام الاستاطيقى .

ولكن لنفرض أننا نقوم بالملاحظات الخارجية متذكرين إطار الإشارات الذى تحدث عنه جرين . ولنفرض أننا وجدنا نمط الشخصية الإنسانية الذى يصور فى العمل . هنا نستنتج أن العمل ذو صدق نحو هذا النمط . وهذا يبدو آخر الأمر جهداً شكليا مصطنعاً (٢١) : إننا بطريقة أخرى أقل تكلفا نعيش ونتعلم ثم نرى بعد ذلك الصدق الذى يعبر عنه العمل الفنى . ألسنا نتحدث عن النمو إلى درجة إدراك مستوى العمل . إن القصص والأعمال المسرحية تستوقفنا أو تسئمنا أحيانا حين نكون أقل نضجا من أن نفهمها . فاذا عرفنا المزيد عن كيفية اضطراب العالم وذبذباته استطعنا أن نسلم بنفاذ هذه الأعمال

وقدرتها على الإفصاح . وعلى ذلك فنحن اسنا بصدد توثيق – بالمعنى الدقيق – أصلا ، وإنما نحن أقرب إلى معرفة وتعاطف تلقائى . وهذا ما قد نعنيه حين نقول إن هذه الشخصية فى القصة ذات رنين صادق . ولا شك فى أن هذه العبارة قد تعنى أشياء متعددة من بينها الإخلاص ، وربما لا تعنى شيئا على الإطلاق خلا التعبير المجرد عن الاستحسان. وفى بعض الحالات قد نعنى تصديقا سيكلوجيا ذا طابع مباشر وانبيح ، وعلى هذا فالعمل قد يكون صادقا نحو شىء خارجى ، ولكن التأمل لا يحتاج إلى أن يذهب إلى خارجه ليعرف الصدق . الخارج يتعلق بمعنى المطابقة ، ومن أجل ذلك بالصدق ، ولكنه لا يتعلق باتجاه الإدراك الاستاطيقى نفسه .

لقد كان النقد الموجه إلى هوسبرز هو أن « الصدق نحو » أقل أهمية من القيم الباطنية الخاصة بالشكل والتعبير ، والفقرات الأخيرة القليلة تجعل هذا « الصدق نحو شىء » داخليا مثله فى ذلك كمثل أنواع التعبير الأخرى . ولكن ناقد هوسبرز ،

على أية حال ، يمضى إلى الأمام بالرجوع ـ خاصة ـ إلى الموسيقى . هوسبرز يقول إننا نعرف أن العاطفة التى يعبر عنها الفنان قد تصدق التعبير نحو شعور ما وجدناه أو يمكن أن نجده . وناقد هوسبرز ـ هنا ـ قد يسلم بوجود تشابه بين العاطفتين . ولكنه يقول إن هذا التشابه لاعلاقة له بالتذوق والتحليل (٢٢) ، فنحن نهتم فى التحليل بالصفة الداخلية للعاطفة التى يؤديها الفنان لا بمشابهتها لتجارب أخرى، تلك المشابهة ليست موضع القيمة . لقد كنا نسأل منذ لحظات عما إذا كان « الصدق نحو » يمكن أن يكون جانباً من التمثل أو الخبرة الأستاطيقية ، ونحن الآن نسأل عما إذا كان « الصدق نحو » هذه التجربة التلقائية يشكل جزءا جوهريا من القيمة الأستاطيقية .

من الواضح أنه لا يكفى أن تكون العاطفة التى يعبر عنها الفنان مشابهة للتجربة التى مارسناها . قد تكون هذه العاطفة نحيلة أو مسرفة . وبقدر إحساسنا بهذا التحول أو الإسراف من قبل فى تجربة خارجية يكون العمل صادقا . ولكن هذا

لا ينقذ الفن كما هو معلوم . ويظل الفن رديئاً على الرغم من الصدق . وبعبارة أخرى لا يمكن أن يكون الصدق نحو شرحاً كافياً لتحقيق القيمة الأستاطيقية .

ولكن الأستاذ هوسبرز - لاشك - يسلم بهذا الاعتراض ، وربما يعنى بالصدق نحو شيئاً من وادى العمق . وهنا ما نزال نكر على هوسبرز بالسؤال . هل يمكن أن نجنى شيئا من وراء التشابه بين الفن والحالات العاطفية السابقة . كذلك من الممكن أن يشير الناقد إلى صفة التفرد وعدم المشاركة التى نجدها فى بعض الأحوال مثل موزارت . ونحن نمتدح موزارت لأننا نجد فى موسيقاه شيئاً لا نستطيع أن نقرنه بغيره من العواطف الواقعة فى حياتنا الخارجية . وحينئذ يكون التفرد لا عموم التجربة وجماعيتها شديد الصلة بقيمتها (٢٣) .

لفظ الصدق كثر استعماله فى النقد والأستطيقا منذ أفلاطون (الذى ظن أن الفلسفة هى باب الحقيقة). ولكن إذا تأملنا ما يعنيه الباحثون به وجدنا اللفظ

غامضا ملتبساً عسير التحديد من جهة قابلا للتأويل من جهة أخرى . وإذا لم نتغلب على الالتباس فى لغة النقد فقد فقدنا نعمة الوضوح ، وأصبحت مناقشاتنا عقيمة لأننا حينئذ لا نتحدث عن شيء واحد . وعلاج هذه الحال هو أن نذود لفظ الصدق عنا ، وأن نستعمل كلمات أو اصطلاحات أقل لبساً . من الممكن التحدث عن الوحدة الخيالية أو المعنى الرمزى ، أو القوة الانفعالية ، أو التماسك الداخلى للعمل . وكل هذه المعانى قد تكون جزءا مما يعنيه المتحدثون عن الصدق . ولكن ليس من اليسير أن نعرف بدقة كبيرة مع ذلك ماذا يعنى هذا اللفظ فى حديث المتشبثين به .

المراجع :

1 — T. Greene : The Arts & The Art of Criticism p. 229.

2 — Ibid p. 348.

3 — Ibid p. 425.

4 — Ibid p. 445-446.

5 — Ibid p. 230.

6 — Ibid p. 425.

7 — Ibid p. 427.

8 — Ibid p. 438.

9 — Bernard. C. Heyl : New Bearings in Esthetics & Art Criticism p. 63.

10 — John Hospers : Meaning & Truth in The Arts p. 106.

11 — T. Greene : The Arts & The Art of Criticism p. 434.

12 — Ibid. p, 454.

13 — Ibid p. 452.

14 — W. K. Wimsatt, Jr. Poetry & Morals : A Relation reargued in Eliseo Vivas & Murray Keiger p. 543.

15 — John Hospers: Meaning & Truth in The Arts p. 163.

16 — Ibid p. 173.

17 — Ibid p. 206.

18 — Bernard. C. Heyl: Artistic Truth Reconsidered, Journal of Aesthetics & Art Critcism VIII, 1950 p. 251-258.

19 — Ibid. p. 552.

20 — Jerome Stolnitz: Aesthetics & The Philosophy of Art Criticism p. 327.

21 — Ibid p. 320.

22 — Ibid p. 321

23 — Ibid p. 322.

فهرس الكتاب



الدار القومية للطباعة والنشر


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET